

BBC 音乐导读 39

沃尔夫 歌曲

Hugo Wolf Songs

Mosco Carner 著
晓 兰 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

沃尔夫：歌曲/（英）卡内（Carner，M.）著；晓兰译．石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第39册）
ISBN 7-80611-677-X

Ⅰ.沃… Ⅱ.①卡… ②晓… Ⅲ.沃尔夫，H.（1860～1903）-歌曲-音乐欣赏 Ⅳ.J605.516

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26135号

BBC音乐导读39

沃尔夫：歌曲

Mosco Carner 著　晓兰译

责任编辑：张国岚　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　5.125印张　83千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：9.00元

ISBN 7-80611-677-X/G・70



目　　录

前 言

“语言第一，然后才是音乐……”

“从总体上说我有这样一种印象，即我不被人们所理解。他们热衷于音乐事务，因而全然忘却了在我的音乐诗概念中的那些新鲜独特的东西。这些音乐家继续絮絮叨叨。”由于一些慕尼黑的音乐家渴望听到沃尔夫创作的莫里克和歌德的歌曲，因而他在 1890 年 10 月写给梅拉妮·科赫尔特（Melanie Köchert）的一封信中就这样提到一次会议的情况。这句话隐藏了沃尔夫作为一位歌曲作者的创作主旨。沃尔夫暗示我们的是，我们不必就音乐本身来评判他的歌曲（“他们热衷于音乐事务”），倒是应该在再创造上、在声乐与钢琴的本义上、在诗的语言、诗的情趣和诗意上，独立地去探讨这些歌曲达到了何种程度的成功。换句话就是，音乐脱离了它们所表达的内容，就显得毫无意义。沃尔夫的箴言是：“语言第一，然后才是音乐。”这句话贯穿于他的创作始终，以及他全部的“音乐诗”（musico-poetic）的想像力，将

音乐融为一个完整的有机体。据说，沃尔夫的歌曲已臻于诗的境界。沃尔夫与舒伯特和舒曼的不同之处，就在于他对他所选择的诗人鞠躬尽瘁的臣服，尤其是对于莫里克、歌德和艾兴多夫，当然这是确实的。这些诗人的诗歌都是饱含自我、结构严谨的作品，同样是依照文字强度（字句的音乐）、节奏和变化而精心配置的作品。沃尔夫几乎——“几乎”一词只限于他的西班牙和意大利歌曲集——一直竭尽所能全身心地臣服于诗人的支配，而这又恰恰是一种非凡的成就，并具有十九世纪德国歌曲创作的革命色彩。这也确立了沃尔夫在德国艺术歌曲史上的地位。有意义的是，在莫里克的歌曲发表之后，在所出现的各种评论流派中，“新”字的运用都很突出——“新春”、“新生”、“新歌曲”。在这本共五十三首歌的歌曲集中，沃尔夫第一次表现出对诗人绝对的尊重，这一事实早有倾向，尽管并非没有些许讽刺的意味，有人戏称为“1888 年的诗歌最高法案”。这不仅是一个伴奏、阐释与美化歌词的问题，而且是用音乐来融化和表现它们的问题，从而形成了典型的沃尔夫歌曲。

提供一条了解歌曲创作的思路，人们要知道沃尔夫当初想过些什么，他有过怎样正常的生活，是否像勋伯

格（Schoenberg）的一生那样；勋伯格 1912 年曾宣称，在他接着创作的许多歌曲中，他只是受他的歌词的最初几个字的声音的启发与激励，丝毫不顾及诗歌中连续的事件和形象，要到很多天以后他才会发现，他在对诗人尚未充分了解与评论的情况下，就已遵循这种方法创作了。极有可能，沃尔夫会对这位晚辈作曲家大喝一声“邪门！”的。

有人指出，在作进一步分析之前，必须对内在的重要性加以澄清。无论我们多么崇拜沃尔夫在歌曲创作中一丝不苟的文学处理方式，归根结底还要看他的音乐创造才能，及精湛的技巧，这必须成为衡量他的歌曲的最高标准。歌曲总是通过音乐被赋予生命力。真正要达到什么程度，舒伯特的作品便是最好的例子。必须承认，舒伯特在处理其歌词时可能漫不经心；他常常将简单的分节歌曲形式（strophic form）运用到含有强烈对比情绪的诗节的诗歌中，以至于对立的情绪必须由相同的旋律去表现；他可能错误地理解并错误地表达过诗人的创作意图。然而，舒伯特仍然是一位最伟大的德国歌曲作者——部分是由于他创作六百首左右惊人数量的歌曲，但主要还是因为他在音乐创作上几乎取之不尽的财富、精妙与无穷变化。舒伯特的作品差不多都是凭直觉创

作——沃尔夫对其音乐才智的极大潜能感触颇深。有人虽然多有夸张却也不无道理地形容说，以沃尔夫取材于歌德部分哲理诗与教诲诗的歌曲为例，可以察知德国歌曲的“理性化”（intellectualisation）倾向。席勒（Schiller）在其论述质朴诗与情感诗的著名论文中建立的理论，用来阐释舒伯特和沃尔夫之间的不同之处也许最为合适。

沃尔夫从舒伯特对歌词的处理上学不到什么，即使是一首像“酷似者”（Der Doppelgänger）这样的歌曲，由于它适宜于朗诵的声音线条作为一种独立伴奏形式，歌曲仿佛预示了这位较年轻的作曲家将要取得的某种成就。在这方面以及其他一些方面，沃尔夫的真正楷模是舒曼——舒曼像他一样，具有一种高雅的文学禀赋，尽管也偶有疏忽，但是在对原文的正确表达上，比舒伯特付出了更大的注意力。但是，我们必须记住，事实上，在瓦格纳之前，审慎地驾驭歌词并不是声乐创作的主要原则，很可能除了瓦格纳的半音和声以外，沃尔夫从瓦格纳那里学到了自己表意式的处理所需要的东西。再回过来谈舒曼，正是接受了他取材于具有突出品质的某一

位诗人而创作出一大套联篇歌曲的方法[1]，沃尔夫才有了他大部头的莫里克、艾兴多夫与歌德的歌曲的想法。而且，与舒曼的《诗人之恋》（Dichterliebe），尤其是《女人的爱情与生活》（Frauenliebe und Leben）不同（与舒伯特的两套缪勒〔Müller〕联篇歌曲也不同），沃尔夫的作品不是联篇歌曲（cycles），而是选曲（collections），所表达的不是发展中的情节，而是结构松散的一组性格速写、半身画像与情绪图画，有点像个人画展上的画集。沃尔夫的目标是尽可能多地表现这位诗人艺术的代表性方面，他似乎早已规划好选集的范围，以期达到整体上超出所选部分的价值这一目标。的确，他依照某一顺序随随便便创作出歌曲，又依照另一种顺序将它们发表，在这一顺序中一个选集的开头或末尾处某些配曲的放置，或某些特殊的配曲的匹配，或是在一部选集之内分配给一组歌曲的位置，往往采取了一种象征意义。莫里克和歌德的歌曲，以及《意大利歌曲集》，就是这一形式的明显例证。

沃尔夫很可能仿效了舒曼的作品集，以一种独特的

---

[1] 吕克特（Rückert，Op.37）、艾兴多夫（Op.39）、夏米索（Chamisso，Op.42）和海涅（Heine，Op.48）。

启发性的方式为其各种选集标上副题："由……所写的诗，为声乐与钢琴而作"。有两点值得注意。一是为了强调诗人及其诗作在音乐中的全部重要作用，作曲家用"诗"代替了"歌曲"。二是作者用"声乐与钢琴"代替了"由钢琴伴奏的声乐"，其中连词"与"等于是表示两者是平等的伙伴关系，每一方都发挥了正当的作用。从历史上看，正是舒伯特第一个将键盘乐器从其在十八世纪歌曲中极其低下的位置提高到一个重要的位置，就是在诗的情感与意境的发挥上起决定性的作用。舒曼则具有典型的浪漫主义的内向性格，因而他更倾向于向内，在心理因素与抒情诗的环境气氛上发挥钢琴的作用；同时，他使声乐与乐器之间的相互配合更加密切。这一切，都由沃尔夫继承下来并使之臻于完美。他带领我们登上这样的舞台，在那里，钢琴不仅是声乐的合作伙伴，而且常常成为高级伙伴（"漫游所见"、"普罗米修斯"、"走吧，爱人，现在就走!"），以至于在这里要说出"伴奏"一词会颇感踌躇，因为该词似乎总会有一些次要与从属的作用。

我们可以用这种方式勾勒出沃尔夫的创作过程：一首诗的基本情绪（"被遗弃的少女"、"诗人安拿克里昂之墓"）或引人注目的文字上的形象（"致一朵圣诞玫瑰

之二"、"哦，愿你的房子如玻璃般透明"），或者一行诗的韵律模式（"猎人之歌"、"为何如此愤怒，我的爱人"）激发了作曲家的灵感，形成轮廓鲜明的、很有特性的钢琴动机，由此形成歌曲结构的主要材料——既用各种不同的反复，又用主题音型的拓展式处理。与此同时，由提示式的旋律变化、和声与节奏，强调了织体（texture）的细节部分。沃尔夫以此成熟的技巧将一首歌曲的主体放置在钢琴声部，他接受了前人的绝对音乐的形式原则以证明这一做法，同时将文学上的考虑集中于声乐线上。然而奇怪的是，沃尔夫在对待器乐曲乐句结构的态度上，又表现出一种独特的保守观点。在他的大部分歌曲中，他坚持一种2+2或4+4的设计，在这一设计中他有时走得很远，以至于在一首歌曲的结尾加上一个完全多余的休止小节，使其有规则的结构变得极其简单（"邂逅"）。不规则的表达方式在沃尔夫作品中比较罕见。规则的分句（phrasing）向沃尔夫保证了一种坚实牢固的基础。在这一基础上他建立了一种脱离了纯音乐的声乐体系，并进而发展为自身独立的、受歌词启迪的方式，这一体系贴切地反映出原文的音调变化、韵律与重音，也通过精细地计算对间歇和抑扬的选择，提高了某些词语的分量，这些词语对沃尔夫来说至关重

要（“安眠”、“午夜时刻”、“失眠者的太阳”）。实质上，沃尔夫把受歌词启迪的声乐线叠加在独立自主的钢琴声部之上的方法，就是瓦格纳在他的乐剧中所用技巧的翻版，尽管水准不同，但使用中却自有一种提高了的精妙与高雅之处。这种收获并非出于意外，是德国艺术歌曲（Lied）具有这种内在的特征，它之于歌剧，犹如室内乐之于管弦乐。

沃尔夫的歌曲的形式设计都是从舒伯特那里学来的——即 A－B－A 形式设计，这是一种简单的、变化的分节歌曲形式，也是通奏歌曲（durchkomponiert）或者连贯的、一气呵成的作曲方式。在沃尔夫的成熟期，我们注意到各种各样分节歌曲的配曲与连贯处理方式相结合的强烈倾向，而在他的早期作品中则多有分成三部分的与简单分节歌曲的处理出现。但是也有例外，例如“佳尼美德”就是一种 A－B－A 形式的歌曲，还有“晨露”、“园丁”——两首都是民歌风格——也是分节歌曲的形式。甚至连迷娘歌曲之四“你知道那地方吗?”这样一首雄心勃勃的歌曲，由于它的“病理”因素，也只属于仅有少量变化的分节歌曲设计，尽管其织体是极其精炼的。这还将我们带到沃尔夫的“交响”歌曲——构思奇特、技巧高超的歌曲之中，其中，

钢琴声部是以一种半交响曲（quasi-symphonic）方式来处理的（“春天”、“漫游所见”、“致一朵圣诞玫瑰之一”、“走吧，爱人，现在就走!”）。我以为，由于沃尔夫极少求助于海顿－贝多芬体系的主题设计，“半”字的意义必然只在于发展部技巧的普遍认可的规范，而且侧重于在变化和声中，尤其是用莫扎特方式的动机和主题的（大半变化的）重复。至于说到“交响”歌曲，也就是沃尔夫的一些固定音型（ostinato）歌曲，这些歌曲中，一种简洁而有感染力的旋律和声的音型贯穿始终，要么具有文学意义，要么处于稍稍缓和的形式。这就像“固定乐思”（idée fixe）一样，是一种在表现思想感性的诗歌的配曲中出现的魂牵梦萦的魅力，如同我们在西班牙歌曲集中的某些宗教歌曲与世俗歌曲中见到的那样。

与舒伯特、舒曼和勃拉姆斯不一样，沃尔夫并不是一位天生的作曲家，不过在他的民歌式歌曲（“晨露”、“园丁”、“健行”）中，他展示了一种最迷人的优美曲调。沃尔夫的过人之处是，他是一位浪漫主义晚期的和声大师，吸收了瓦格纳丰富的和声方法——瓦格纳为了美好的感性阴影的暗示与有张有弛的表演常使用这种和声方法。一般说来，沃尔夫的自然音阶（diatonic）作品

象征简单、直接、单纯、朴素；而他的半音阶作品的风格，则主要与复杂、多层面的感情、隐晦的思想与反复无常相联系。后者在取材于歌德的《威廉·迈斯特》（Wilhelm Meister）的竖琴手与迷娘的歌曲，以及前面提到的西班牙歌曲尤为确切。沃尔夫的半音阶的使用，意在打破古典式调性的框架，并使那种确定的调性中心的感觉模糊，歌词中出现心理紧张的时刻尤其强烈。即使是像“宇宙的奇迹”这样一首平静的歌曲，在不到十六小节的篇幅中，几乎涉及调性范围内的每一种调子，以图追忆一种多色调彩虹的意象。更有意义的是，即便是迟至十九世纪九十年代，“叹息”严格的半音阶倚音也使瓦格纳派惶恐不安。沃尔夫是半音阶和声的开拓者，他将此用于心理目的，用于描摹人物内心世界的思想感情，他利用“变化”（altered）和弦、自由的延留音与先现音达到特定的目的。

增五度音和弦常用来表达紧张情绪，或者用来表达高潮后的低潮，就像在“婚礼上”中那样十分有趣。沃尔夫让像 F－A－升 C 这样的和弦的三个音都成为一种新和弦的主音；他达到这样一种高度，可以娴熟地将他特别喜爱的一系列中音调性用作不断加剧的紧张情绪的标志（“在我的发影下”、“你们飘动

着”)、或上扬的情绪亢奋、或洋洋自得的心境（“清晨”、“佳尼美德”)。(但是，他对这些“Terzrückungen”或“中音转换”〔mediant shifts〕的使用极其频繁，几乎成为一种癖好。）沃尔夫看来已经将某些调性与某些情绪或感情联系在一起：A大调表现春天的喜悦，a小调表现女子的沮丧与爱情的伤感，这方面最著名的例子或许要数“被遗弃的少女”。D大调是他用来表现满足与得意的调性（“健行”、“佳尼美德”)，升c小调用于夜晚、睡眠和死亡（“午夜时刻”、“哦，藏身黑夜里的死神，来吧”、“失眠者的太阳”）等等。完全的（extreme）升调或降调通常象征紧张不安。在碰到需要移调演奏沃尔夫的歌曲的微妙问题时，这一切都必须予以考虑。

也有必要说一说沃尔夫的钢琴写作。当然，如同人们常常描述的那样，他这方面并未达到专业钢琴家的水平，但却富有特色，而且常常是复杂而艰难的。然而，除了一些半管弦乐乐段以外，沃尔夫的钢琴写作总是源于键盘特性。沃尔夫在其早期创作中表现出一种对于交叉表演（hand crossings）的爱好，目的在于以李斯特或者肖邦的方式表现出一种炫技（virtuoso）风格，沃尔夫非常仰慕这两位作曲家。或许正是在德国作曲家勒维

(Loewe) 与匈牙利作曲家李斯特的影响下，沃尔夫创作了使一个音乐盒发出清脆的丁丁冬冬声响的伴奏（“水草根女妖”、“精灵之歌”、“四月的黄蝴蝶”），事实上，某些音乐给人这样一种印象，首先是明朗欢快的钢琴声部，随后是与之协调的声乐线（“春来了”、“鬼湖幽灵”、“风之歌”）。

沃尔夫曾自我评价说，他的艺术的主要目标是“严厉、冷酷、无情的真实——达到凶残程度的真实”。这种现实主义态度，尽管极少走向极端，还是把沃尔夫与俄国作曲家穆索尔斯基（Mussorgsky）联系到一起——早在二十多年前，穆索尔斯基就以一种比奥地利人更难妥协与更勇敢的方式，使其歌曲服从于诗的准则。与这位俄罗斯人的现实主义相比，沃尔夫的歌曲服从于一种心理状况，刻意探索人物的心理，常常深入到无意识动机。这种发自内心的启迪在《意大利歌曲集》中所刻画的一些女子身上显得格外突出，在沃尔夫的音乐中所表现出来的这些女人的神秘思想与情怀，竟是这些诗作的无名氏作者们始料未及的。沃尔夫的这一禀赋可以与其刻画人物的能力相媲美，他所创作的微型人物速写，尤其是处于从狂喜到绝望的各种心境的恋人形象，其范围之广令人叹为观止。沃尔夫在人物塑造的歌曲方面，其

创作范围之广与创作数量之多，在歌曲作曲家之中是空前绝后的。而且只有这一位音乐家，能够以他的艺术才能凭借同时表现出相互矛盾的情感的方法，达到启迪人们的戏剧性讽刺效果，如同这位十八岁的作曲家在他首次创作的海涅（Heine）的歌曲“他们今晚有聚会”中所做的那样。沃尔夫的歌曲超越了另一些伟大的德国歌曲作者的地方，在于他的高度发展的喜剧意识——每一种喜剧因素：从为艾兴多夫配曲的卡巴莱（cabaret）风格的“小东西”到“送子鸟报信”的幽默，到“婚礼上”的拙劣的模仿，到“朋友，让我们穿上僧衣”虚构的僧侣的假装虔诚，到“爱人邀我共餐”的怪诞荒唐。此外，我们还知道，沃尔夫有一种最能吸引孩子们的方法，其中一些东西以孩子们喜爱的“捕鼠咒语”的幽默与“精灵之歌”及“主显节”中的魅力，产生令人着迷的效果。

对沃尔夫而言，每一首新诗都是对他的创作能力的挑战，他碰到这些新诗的时候，都表现出令人惊异的很强的适应能力。从某种匹克威克式的（Pickwickian）意义上说，他的歌曲中没有哪两首是相似的。他多才多艺的天赋，使他能够变化他的音乐特性，因而，伴随他的每一部伟大的联篇歌曲中出现，他的音乐风格都在变

化。莫里克、艾兴多夫、歌德，以及《西班牙歌曲集》与《意大利歌曲集》中的那些词作者——可以说沃尔夫以不同的方式对每个人作出反映，那种方式是由诗人的表达方式、他的诗歌的音乐性、他的诗歌的诗韵特点与更无法正确把握的精神特质来决定的。但是，在沃尔夫的作品中也有一些不变的东西——一些重复特征与指纹印，它们有助于我们认为他的音乐语法与某种诗意等同。艾里克·萨姆斯（Eric Sams）在他的精心研究中，已经确定了二十多个这样的个性特性❶——旋律、和声、节奏模式，这些是沃尔夫与诗人所创作的形象相对应的音乐形象，这些也是诗人想像的常见形式：爱情与绝望、欢乐与痛苦、希望、孤独与挫折，这些东西一定又加上另一些形象的提示，诸如沉睡、黑夜、嘲弄、友谊与一些小细节。

在沃尔夫的早期歌曲中，特别是在那些为海涅与雷瑙（Lenau）的诗歌所配的歌曲中，沃尔夫把明显的主观情绪写进歌曲中，人们推测，这是个人经历的影响。随着沃尔夫逐渐成熟，他开始采纳一种更远距离的态

❶ 参见《胡戈·沃尔夫的歌曲》（The Songs of Hugo Wolf），伦敦，1961，7～18页。

度——也是一种更客观的态度创作，他消除了与自己相关的感情的影响，以一种强烈感兴趣的旁观者的身分，而不是以一个深深卷进激动人心的情境中的人的态度。这种客观叙述的最具权威性的乐曲是在像“被遗弃的少女”、“一幅古画”与“诗人安拿克里昂之墓”这些杰作中发现的。这些诗歌中的感情表达，不仅在平静安宁中回忆，而且升华到最合理的程度。沃尔夫仿佛消失在歌词后面，换言之，有区别地为歌词配曲，除了诗歌的特性存在于作曲家为它所配的乐曲的最细微的影响中，音乐不得不表达诗人在诗歌中表达的一切。诗人在这里成为音乐家。人们感觉到，这些诗歌已经一直在被作曲家配曲，并且一劳永逸地配曲。真的，沃尔夫不时再度恢复他以前受主观情绪影响的方式，但是，现在这已在艺术实现的高水平上进行。在像“何处寻得慰藉”、“叹息”这样的歌曲中，以及《西班牙歌曲集》中的一些宗教歌曲与世俗歌曲中，我们仿佛察觉到作曲家某一方面深深的个人情绪的影响，特别是在一些宗教犯罪与赎罪的歌曲中。沃尔夫不是一个虔诚信仰宗教的人（实际上，他比较像个无神论者），因此，由于宗教罪犯几乎是因疾病的烦恼与痛苦而扭曲了灵魂，他的准确的鉴别已经不能够从教条的信仰跌入世俗的犯罪。我敢于冒昧

说出，在那些配曲中，沃尔夫企图表明，他自己在梅毒感染时，或者在与梅拉妮·科赫尔特发生不正当关系时，或者两者兼存时刻，他所感觉到的有罪的极度痛苦的感情。

沃尔夫是一位才思常停滞的作曲家，那就是说，他的创作冲动没有稳步形成（像那些最伟大的作曲家一样），他的创作冲动就像河中的流水，有时候或多或少地连续涌动，但有时却连续几个月、甚至几年地受到抑制；直到内部压力有力地增长，冲破水坝，并且以意外的、惊人的洪水泛滥形式释放这种创作冲动。之后，沃尔夫又处于一种神志恍惚状态，以一个梦游者的稳健速度，一天之内写出一两首歌曲，有时候甚至于创作三首歌曲。在沃尔夫的一生中，创作冲动强烈爆发有三个时期：

1878：为海涅、雷瑙、吕克特与歌德的诗歌创作了大量配曲。

1888～1891：为莫里克（五十三首）、艾兴多夫（十七首）、歌德（五十一首）的诗歌创作了大量配曲，还创作了《西班牙歌曲集》（三十四首）与《意大利歌曲集》第一部（二十二首）中的歌曲。

1895～1897：创作了歌剧《县太爷》（Der Corregi-

dor)、《意大利歌曲集》第二部（二十四首）中的歌曲，为米开朗基罗（Michelangelo）的诗作配曲（三首）。

后两个时期是沃尔夫作曲生涯的最后九年，已经计算出来，这两个时期的实际创作工作，一共只有十八个多月——在艺术史上，这是极罕见的；而这一令人难以置信的短时期，已经足以把他的名字放在德国艺术歌曲作家的最前列。

无论如何，有一点必须说明，由于沃尔夫对他的艺术的充分欣赏，他要求社会名流作他的听众；这就是他在那些德语国家中享有的盛名低于舒伯特、舒曼与勃拉姆斯的原因。在其他国家，听众必须精通德语，并且能够思考沃尔夫伟大的歌曲集所提供的作品的内容，诗歌的意境与韵律。像沃尔夫自己经常做的那样，高声朗读这些诗歌，并且将它们与他给它们配乐的方法作比较，这有助于进一步理解沃尔夫的独特的方法。如果沃尔夫不是一位严格意义上的音乐家，他的力量就在于简洁地刻画钢琴动机的创作才能，在于对歌词绞尽脑汁地微妙的处理。这些歌曲受到了富有经验的歌曲爱好者，而非一般的音乐会欣赏者的更高评价，对于后者而言，旋律美与曲调美是首要标准。此外，值得注意的是，当一代

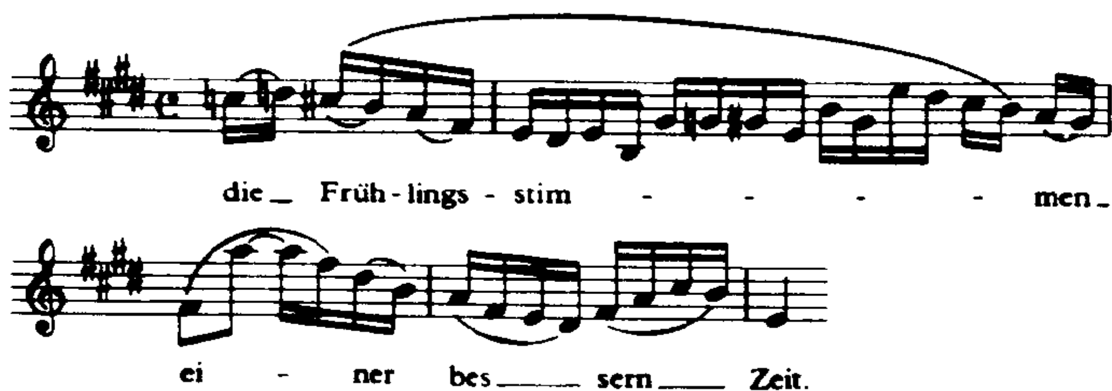
人中产生了众多相当出色的舒伯特、舒曼、勃拉姆斯作品的演唱者时，优秀的沃尔夫歌曲诠释者却较为稀有。

青年沃尔夫

沃尔夫最早留存下来的那些歌曲标明的日期是1875年，其时，他还是个十五岁的孩子。有意义的是，其中有四首是为歌德的诗歌配的曲。实际上，在他创作初期，青年沃尔夫在对一些诗人的选择中，就已显示出他广泛的文学鉴赏力；除掉选择不太著名的人物雷尼克（Reinick）、霍夫曼·冯·法勒斯雷本（Hoffmann von Fallersleben）、茨修克（Zschokke）外，还选择了另一些著名诗人海涅、歌德、吕克特、雷瑙与夏米索。从创作生涯的一开始，歌曲就异乎寻常地简单而且自发性地从他的笔下流出，这证明他是个天生的抒情性小型音乐的作曲者；而除《d小调四重奏》（1884）、交响诗《彭特西丽亚》（Penthesilea，1885）与《意大利小夜曲》（1887）外，他在纯粹器乐曲领域的这些尝试，要求他以较大的形式着眼，结果完全失败。许多沃尔夫年轻时创作的歌曲都显示出一种不稳定的、尝试性的技巧，不连贯的刻

板构思与对原诗的不适当处理。为了达到音乐的均衡匀称，歌词常常重复。简单地或者稍微变换的分节歌曲形式非常明显。就像下面这个例子，那时候沃尔夫的风格尚未成熟，我引用他写的雷瑙的“春之问候”（1876）中的一个乐段，它有点使人想起贝利尼（Bellini）或者多尼采蒂（Donizetti）的声乐技巧：

谱例 1



1876年12月来临之际，沃尔夫最早为海涅的诗所作的配曲“红唇少女”具有简单民歌的明朗与魅力。1878年，他创作出了早期的许多著名歌曲，从1月到10月之间，他主要为海涅、歌德、吕克特与夏米索的诗配曲。在他后来写给朋友的信中❶，沃尔夫说那一年

---

❶ 这可能暗示1796年5月，拿破仑在洛迪（Lodi）对奥地利军队所取得的辉煌胜利。

是“我的歌曲创作的洛迪，我几乎每天都能写出一首好歌，有时候写出两首”。也就是在这一年，在维也纳开始了他热烈的初恋，持续三年之久，他的情人是美丽热情的瓦莉·弗兰克（Vally Franck），比他大四岁。毋庸置疑，这件事，随着它的发展和结束，对他的创作活动产生了有力的刺激。海涅（1797～1856）是一位经历过不幸爱情的诗人，这从海涅的《歌之卷》（Buch der Lieder）中可以了解，沃尔夫选择了七首诗（最初还有第八首），把它们集中到一起，加上标题《歌咏集》（Liederstrauss）❶。当他为此配曲的时候，舒曼的《诗人之恋》也在他的脑海中浮现，他审慎地选用了这些没有被莱比锡的大师们使用的诗歌；然而他还是敢于向舒伯特的使人难以忘怀的“我身处恶梦中”（Ich stand in dunkeln Träumen）挑战。

《歌咏集》是以“他们今晚有聚会”这首歌开头的，这是沃尔夫具有戏剧性嘲弄天赋的第一个例子，那个恋人绝望悲伤的语言，在他的女情人的晚会上被配上听起来显得轻浮的连德勒舞曲的音乐。它的原型可能是舒曼

❶ 这七首海涅的歌曲，除了“胡戈·沃尔夫作品选集”外，在彼得版中也能见到。

的“传来笛子和提琴声”（Das ist eine Flöten und Geigen）。“我身处恶梦中”不能与舒伯特的配曲相比；但是，在它对位法的织体中看见勃拉姆斯式的影响，钢琴主题在声乐线的主题延长中表现，这是有趣的。第三首歌曲“喧闹和咆哮”，伴奏中有一些飘摇不定的八度音与有力的切分音，这预示了他后来的杰作——莫里克歌曲集中的“邂逅”。“我梦见一位公主”是悲伤的西西里舞曲，也是沃尔夫酷爱朗诵的一首优美的诗。歌唱者在这儿必须通过音调色彩的恰如其分的变化来刻画出做梦的人的性格和梦境内容：一个公主从坟墓里对他说话。“吾爱”的优美的钢琴声部，使人想起肖邦的练习曲中的琶音，它暗示了大海与船桨拍击水面的声音。这首歌是升F大调，在沃尔夫的歌曲中，这个调性最大程度地融入了欢乐的、嬉戏的情绪，但是在这儿，它有助于唤起忧郁的夜间气氛。最后一首“蓝衣轻骑兵吹响号角”是仅有的一首欢快的歌曲，也是沃尔夫的几首欢快的军队进行中的第一首。当外国士兵在村子里宿营期间，一个爱人怀疑他的情人不忠诚，而现在宿营部队已经离开，他便带了一束玫瑰花给她，作为和解的象征。在“Rosenstrauss”声乐线外面的短暂的开花（谱例2），显示出沃尔夫是如何在这里插入一种缓解，歌词便具有一

种特别的意义或感情：

谱例 2

da komm' ich, Ge - lieb - te, und brin - ge dir ei - nen

(zart)

Ro - - sen - strauss.

《歌咏集》中的歌曲表明了沃尔夫在他的早期风格上的重要的进展，在这些歌曲中，他已经准确地把握了诗歌的基本情绪，并且用深刻的、强烈的暗示性乐句给语言的生动表达配曲。但是，这种风格本质上是属于舒曼的，又渗进了沃尔夫的想像力的折射。

1878 年 10 月，沃尔夫又创作出海涅的另外四首配曲，这一次，沃尔夫是从诗人的《新诗集》（Neue Gedichte）中选择了诗歌作歌词。这四首歌曲中，阴郁紧张的“张着黑色的帆”与感伤的“深秋的雾”最好。两年以后（1880），沃尔夫又创作了另外两首海涅歌曲，它们是真正的珍品，迟早总会被演唱会的歌唱家们“发现”。“月影摇曳”和“有金色小脚的星星”这两首歌曲已经表明了成熟的沃尔夫与众不同的方面，也就是，一切自然现象的召唤通过音乐变为生气勃勃的、几乎带有

一点人性的角色。第一首歌立刻引起后来的凯勒“皎洁的月亮闪闪发光”的配曲，以及《意大利歌曲集》中极其美妙的“月亮提出严正的控诉”。月亮穿过云层与它反射在水中的摇曳的月光所形成的这一平静安宁的活动，最富有想像力地再现出来（谱例 3a）；同时，第二首歌曲中，星星的闪烁与它们轻柔的步履，也以极其精美的方式魔术般的表现出来（谱例 3b）。

谱例 3

沃尔夫可能已经把他所说的他早年的一首配曲运用到这两首歌曲中，那首配曲是“你已经感觉到其中的小狼”（Man spürt schon das kleine Wölferl darin）。1888 年他的第一部作品集出版的时候，他把这些歌曲与另一些海

涅的歌曲排除在外，看来他已经远远离开了早先的严谨与刻板。人们认为，到那时为止，他已经从明显地受主观情绪影响变为以超然的态度创作歌曲，但是，1880年的这两首海涅的歌曲，完全没有受任何以自我为中心或者自我联系的影响；而且，它们非常美。

我们暂时再回到沃尔夫创作旺盛的1878年，浏览一下那首单独的歌德的歌，它与沃尔夫以前创作的任何作品都完全不一样。“圣母像前的格丽卿”是《浮士德》（Faust）第一卷中的诗歌，它是显示沃尔夫绞尽脑汁的、曲折的钢琴创作的最早的例子，这个钢琴写作可能已成为竖琴手与迷娘的歌曲那样的特征，也成为他的《西班牙歌曲集》中的一些宗教歌曲与世俗歌曲的特征。它也是一首具有激动人心的效果的极其有趣的练习曲，这是由普遍存在的半音倚音达到的效果，其中人们可以感觉到瓦格纳的《特里斯坦》（Tristan）的影响（谱例4）。

像海涅一样，从沃尔夫一开始作曲，雷瑙（1802～1850）就是他关注的对象，直到1881年。沃尔夫创作的雷瑙的歌曲，大部分是诗人病态的忧郁、自我折磨与自杀的感情类型——他也是一个在精神病院里结束生命的梅毒患者。这样的歌曲确实值得欣赏，诸如熟悉与紧

谱例 4

Ach nei-ge, du

Schmer - zen - rei - che

张的“不问”、宏伟的“暮秋”、美丽而带有忧郁色彩的“秋”。所有这些作品都创作于 1879 年 7 月，那时沃尔夫正深深陷入他与迷人的瓦莉的不幸爱情事件中。

罗伯特·雷尼克（1805 ~ 1852）是浪漫主义流派中不太著名的诗人，但是他有长处，他的一些轻松愉快的诗作引起沃尔夫展示出他性格中更令人愉快的、亲切的一面。有意义的是，在沃尔夫最早的出版物中，选有两

首雷尼克的歌曲，迟至 1896 年，沃尔夫又再次选用了这位诗人的诗歌作曲，五首作曲者身后发表的、1883 年创作的雷尼克的歌曲中，最成功的是“春铃”、“夜晚的问候”与““亲爱的，你在哪里?”，所有这些歌曲包括了为数众多的恰当的描绘。因而，在最后提到的那首歌曲中，那位爱人祝愿他的恋人“晚安!”，他的声音永远在伴奏中发生回响，就像在下面的例子中，其中他的声音已经伸展，调性也有变化。由于“亲爱的，你在哪里?”中逗趣的爱人的提问与情人的回答轮流交替，我们不得不大大地赞扬它。这是一首活泼轻快的歌曲，唱得越快越好。

谱例 5



最初出版的作品集

六首女声歌曲

1887年秋，弗里德里希·艾克斯坦（Friedrich Eckstein）向沃尔夫慷慨解囊，花高价出版沃尔夫于1877～1887年间创作的十二首歌曲，他把这十二首歌曲的选择权留给了沃尔夫。这本作品集出版于1888年，它由两部分组成，每一部分六首歌曲，第一部分题献给沃尔夫的母亲，第二部分题献给他所怀念的继父。鉴于他创作的一些海涅的歌的优点，沃尔夫对歌曲的选择是合理的，特别是第二部分。除了二、三首歌曲之外，这本歌曲集再没有什么是真正著名的作品。

第一部分（《六首女声歌曲》以“晨露”（1877）这首歌开头，这是为一首不著名的诗作的配曲，无论如

何，它激励作曲者创作出早期新鲜明朗与旋律优美的歌曲。在这首歌曲中，舒伯特（在优美流畅的伴奏中）与舒曼（在匀称的声乐声部中）友好地交往，结尾是以歌唱者在“still”上的持续的D音与钢琴呼应开头来结束，这绝对是一种魅力。这支流畅的歌曲的抒情诗句是弗里德里希·赫贝尔（Friedrich Hebbel）创作的，他被认为是具有伟大的戏剧才能的剧作家。沃尔夫的三首赫贝尔的歌曲全都创作于1878年，其中两首不太重要（“井边的孩子”与叙事曲“男孩之死”），但是“小鸟”由于它活跃的声乐旋律，轻快的钢琴声部，以及它的形象化特征——鸟儿的鸣叫与振翅——既明显，也是很有感染力的。

吕克特创作的一些诗歌，曾经成为舒伯特与马勒的一些最好的歌曲的歌词，而他的“纺织女”（1878）也在沃尔夫的心中荡起小小涟漪。这首歌曲在表现年轻的作曲者熟练地控制变奏技巧，以及键盘作品要求几乎像李斯特式的炫技性（bravura），也是很有趣的[1]。两首

---

[1] “纺织女”恰好是一组歌曲中的一首，沃尔夫用这组歌曲表现李斯特在1883年4月一次集会上的情况，那时候，后者给他们留下深刻印象。

摇篮曲：“夏日摇篮曲”与“冬日摇篮曲”（都作于1882年），继雷尼克的诗歌之后，它们是表现沃尔夫更令人喜爱的一面极迷人的例子。第二首歌曲比起第一首在创作上更为丰富多彩，它显示出一点高层次幽默的格调。

第一部分最好的歌曲“捕鼠咒语”（1882）是最受人们欢迎的歌。在莫里克的诗句中，每件事物都是小型的——“Kleine Gäste”（小客人）、“Kleines Haus”（小房子）、“Schwänzchen”（小尾巴）、“Tänzchen”（小型舞曲）。沃尔夫的配曲是最可爱的微型作品，它在一个世纪之前就已发出像今天这样新鲜与流畅的声音。那些充满生机的活泼的钢琴音型，微小的华彩经过句、颤音与装饰音都在适当的位置——因而人们感觉到没有一个多余的音符。由于配曲中独立的伴奏，声乐声部与完美的技巧相协调，这是一首彻底创新的歌曲。那种滑稽、淘气的情绪，是典型的，也是无法模仿的沃尔夫式的情绪。

第二部分（《谢佛、莫里克、歌德、克尔纳的六首诗》）的歌曲比第一部分的创作得略迟一点，它们显示了沃尔夫的创作能力在奇怪地下降——只有一首例外——不过，每一首配曲都具有独特的特点，特别是在

和声语言方面。那两首谢佛（Scheffel）的歌曲，“比特罗夫”（1886）与“华特堡守卫歌”（1887）写得就像是对新近去世的诗人的颂词，开头还好一些，后一半却零零碎碎不得要领。莫里克的“加冕典礼中的国王”（1886）不是他最有感染力的诗作，也不是沃尔夫的最具感染力的配曲。但是，它是一首最有影响的歌曲，特别是以它的对答吟唱的赞美诗形成作品的宏伟壮丽的高潮“dass ich wie eine Sonne strahle dem Vaterland”（我可以像太阳一样照耀在祖国大地)。“谨记在心”与“流浪者夜歌”（都创作于 1887 年）是沃尔夫最早发表的歌德的配曲。第一首诗中，歌德相当说教式地把羞怯、胆小、犹豫，与勇敢、果断、敢于恶作剧作比较，这就是沃尔夫在配曲中采用二分法（dichotomy）的原因。歌曲的前一半为 g 小调，它被激烈的半音弄得很模糊，而后一半主要是清晰的 G 大调自然音阶。准确地说，沃尔夫从歌德的说教诗中获得了感情基础，但是在这一表达过程中，他使语言对比过分戏剧化。音乐处理非常合适的是“流浪者夜歌”，歌曲表现一个不安的灵魂祈祷内心平静。这其实是烦恼，而不是平静，沃尔夫在他的这首明显的半音化配曲中，将这一点表现得十分突出。歌德的诗是用自然朴素与直率的语言表达的，沃尔夫的配曲却

忽略了这一点，带有过分雕琢的痕迹，舒伯特在他的配曲中却神奇地再现了歌德的语言特点。

第二部分六首歌曲中最好的一首是为尤斯蒂努斯·克尔纳（Justinus Kerner）的诗歌配的曲“安眠”，这位诗人也曾激起舒曼的灵感，使他创作了一些最精美的歌曲。沃尔夫的音乐以极慢的速度发展，在开始的三个小节中，用钢琴最高音部的级进的半音下降表现精神消沉。这首歌的美妙的乐句出现在 13～16 小节，在这些乐句中，声乐旋律醒目的形式象征了“黑夜”与“光明”的对立：

谱例 6



令人遗憾的是，大家认为这首歌曲被沃尔夫对后半部分诗歌所配的迟钝配曲破坏了，诗人也无话可说。在这些具有神秘主义的诗句中，再没有机会渐强以破坏非常响亮的、6/4 和弦的高潮结尾，此外还有声乐声部中的顶点音降 A。完全为了效果的缘故，二十三岁的沃尔夫也容易陷于陈规陋习之中。

顺便提一下，“安眠”与“晨露”这两首歌曲是我

们公开听到的最早的沃尔夫的歌曲，它们是 1888 年 3 月 2 日，在维也纳波森道芬大厅由著名次女高音歌唱家罗莎·帕皮尔－鲍姆加特纳（Rosa Papier-Paumgartner）在独唱会上演唱的。米夏埃尔·哈伯兰特（Michael Haberlandt）在沃尔夫的葬礼上演说，结束时引用了克尔纳这首诗的第一行。

莫里克歌曲[1]

爱德华·莫里克（Eduard Mörike，1804～1875）是一位牧师与教师，过着毕德迈耶（Biedermeier）式小市民的平静生活，这与他想像的生活形成强烈对比。一方面受歌德的影响，另一方面受民间诗歌影响，莫里克创作了大量诗歌，仅仅是他遗留下来的那些诗（可能就是通过沃尔夫的歌曲才得以流传），就被认为是德国浪漫主义文学的一份宝贵财富。就作曲者这方面的感觉而言，莫里克－沃尔夫的联合，仿佛是一种有选择的共同性，沃尔夫的五十三首配曲（出版于 1889 年）象征了他创作生涯的一段最辉煌的时期。沃尔夫最好的莫里克的歌曲，表明他已完全创作出抒情风格的真正的精神实质，

---

[1] 莫里克歌曲（五十三首）之中文译名皆根据《沃尔夫歌曲集"莫里克诗篇"之研究》，席慕德著，世界文物出版社，台北，1997。——译注

这要感谢莫里克诗歌的独特性，这一独特性表现为诗中洋溢的激情与意象的鲜明生动，再加上诗歌语言的音韵与他的形式上的完美（大部分是因为他全神贯注于古希腊与罗马诗歌），我们也开始了解了沃尔夫，他自己就是一位精通形式的高手，因此，莫里克如此有力地吸引了他。沃尔夫希望表现莫里克的艺术全貌，此外——他的歌曲涉及的范围很广，像它们表现出的那样，包括了自然与超自然的现象、现实主义的与神话故事、田园短诗般的（idyllic）与邪隐的东西（sinister）、幽默与高度庄严的事物、宗教生活与神秘主义幻想。

沃尔夫 1888 年创作的第一首莫里克歌曲，是叙事曲（ballad）般的“小鼓手”。但是，当把它收进歌曲集出版的时候，沃尔夫却将“痊愈者寄语希望”（它的顺序应该是第十二首）放在歌曲集的开头。这是一个象征性行动，它象征的是，他像一个正在恢复的病人，作为一个严肃的作曲家对自己的怀疑，已经被莫里克的诗歌治愈，并且也象征了他希望自己的艺术达到伟大与永恒的愿望现在已成为现实。

我们以爱情歌曲开始，其中前三首都是在一天之内（2 月 22 日）创作的。“少年和蜜蜂”是一首迷人的歌曲，充满了春日清晨的芬芳。这是一个青年与一

只小蜜蜂之间的对话，他委托小蜜蜂给他的情人捎了信，这可能是童话故事的产物。这是一首有关年轻人爱情的歌曲，在声乐声部温柔的表达中，伴随活泼的伴奏，用暗示蜜蜂嗡嗡叫的巧妙的说明性的轻轻叩击声来强调。开头的诗节配以有点曲折的主题（g 小调），或许是由于郁闷的日子太悲伤。沃尔夫在接着出现的“**黎明前一刻**”中将这个主题变成固定音型（ostinato），它突出了被背叛的情人的痛苦，这位情人信任一切由前面歌曲中的小伙子表达出来的美好情感。老套的叠歌（refrain）“黎明前一刻”用民歌的方式向这首配曲提供了风格仿效的措施（就像在沉思的“**阿格娜丝**”中歌词重复所表现的那样）。在三节诗的每一节中，固定音型主题都升高一个半音，足以刻画那个女孩表现的悲痛，以她高声唱出“O *weh*！…O *still*！”达到顶点，并配以强烈的和声冲突（声乐：E；钢琴：F）。三四个声部的伴奏暗示了弦乐四重奏的结体，这是沃尔夫在《意大利歌曲集》后半部分歌曲中常用的伴奏方式。“**猎人之歌**”带有一种迷人的、轻松愉快的情绪，但却更缺少音乐特性。这是沃尔夫惟一一首名副其实的 5/4 拍子歌曲，而不是 3/4 拍与 2/4 拍的混合，反之，也不是 2/4 拍与 3/4 拍的混合，它源于莫里克的诗句中的五个重

音：

Zíerlich íst des Vógels Trítt im Schnée[1]

（鸟儿优雅地踏雪）

“邂逅”是莫里克关于爱情的禁果这一方面的最迷人的一首诗：黑夜里起了风暴，女孩的屋内也有另一种风暴。沃尔夫以强烈的焦虑的切分主题再现这方面的含意，在这首六十六小节的歌曲中，这是惟一的素材。降E是它的本调，在整首歌曲中涉及到另外四个调。后来，当两个年轻的恋人清晨在大街上相遇的时候，音乐的明显抑制仿佛暗示了他俩的窘迫，也暗示了他们内心的狂喜。尾声的真正结尾表明沃尔夫有点着迷于规律的分句（phrasing），在这之中，他用休止的小节作结束，以便维护他的2加2的小节结构（布鲁克纳对此也表现出同样的兴趣）。在沃尔夫之前，“被遗弃的少女”这首诗曾经被五十个作曲家配过曲，其中也包括舒曼，但这首歌曲却是沃尔夫花了前所未有的时间谱的曲。这是一首最著名的言简意赅的歌曲。声乐声部悲哀得令人绝望

---

[1] 沃尔夫是如此被这不寻常的韵律（扬抑格的五音步）吸引，在一封给朋友（艾德蒙·朗格〔Edmund Lang〕）的信中，他写下了莫里克的整首诗与他配的歌曲的第一行。

的旋律，由于只在中部闪现了一会儿，它表达了那个被遗弃的年轻女仆的爱的涌动，悲哀的节奏、冷酷的七度音、哀婉动人的增五度和弦，以及所有凄凉与压抑的景象，都在我们的脑海中出现。与舒曼的配曲相比，在沃尔夫的两段间奏（interlude）与一段尾声中，悲哀的情绪回旋不绝（在舒曼的配曲中，它们全消失了），显示出沃尔夫对心理的处理更精致。

“无厌的爱”具有极大的魅力与精美之处。人们觉得，只有沃尔夫才可能给莫里克这首描写爱情贪得无厌的欲望的诗歌配曲，因为这首诗明显涉及女子的受虐狂（或者说，男性的施虐狂?）。声乐线在有点模仿说话的旋律中表现，显然想让歌词被听众清楚地听见，明显地达到高潮的乐句“Und anders war Herr Salomon，der Weise，nicht verliebt”（智者如所罗门王，爱得也没有两样），唱得“带有幽默感”。这个乐句的复唱配上了欢闹的学生们的歌曲，以强调原文的感情。“园丁”与“四月的黄蝴蝶”是两首更轻柔可爱的歌曲。前一首几乎像一首民歌，由于构思新颖，理所当然地成为一首受人欢迎的歌曲。但是，沃尔夫全力倾注在公主优雅地骑马这一形象的感召上，没有顾及这个高贵女孩的谦卑园丁对她的崇拜。舒曼的配曲则对后者给予适当的注意。后一

首歌曲完全是优美精致的歌曲，但却没有真正表达出那些诗行内在的感情。关于“一个少女的第一首情歌”，沃尔夫说过这首诗是“疯狂的，音乐很少这样”。由于一些诗行中出现作为男性生殖器象征的形象（鳗、蛇），这些诗已引起弗洛伊德式的评注。极其辉煌的歌曲伴奏，是向钢琴演奏家的技巧的挑战。

然而，莫里克的大部分爱情诗表现的是一些虚构的形象的幸福与悲伤，有一小组诗受诗人个人生活经历的影响——“蓓瑞格丽娜”抒情诗、“给至爱”、“问与答”与“珍重再见”。蓓瑞格丽娜是指玛丽亚·迈耶（Maria Meyer），她是一个难于理解的、精神不太稳定的女孩，莫里克与她陷入情网。她被一种无可救药的旅行癖（Wanderlust）缠住——从此，莫里克就给她这一个富有想像力的假名。莫里克最后好像突然停止了这个可能发展为男女爱情的事情，在他的自传体小说《画家诺顿》（Maler Nolten）中发现的这五首诗都是献给她的，沃尔夫只为其中两首配了曲。“蓓瑞格丽娜之一”表现的是事情的初期，而“蓓瑞格丽娜之二”表现的是，莫里克已经将那女孩丢在一旁以后，却老是被这个奇怪的女孩的幻影纠缠。在这些诗中，诗人的语言带有一些病态的热情，这也反映在作曲家的高度半音化的与过分推敲的

风格中，尤其是他的第二首配曲。两首配曲都是那种变态的爱情的练习曲，它们互相联系，第一首的尾声（谱例 7）成为第二首的主要乐思。像萨姆斯指出的那样，谱例 7 在沃尔夫的爱情音乐中具有典型性，它在沃尔夫的音乐创作生涯中，总是以各种姿态出现，它在早期的“小鸟”中首次出现，其特征是，旋律的两个组成部分以反方向朝同度会聚：

谱例 7



这两首歌曲都是最感人的音乐，只要重复聆听，就能感觉到它们所产生的美的效果。只是独唱音乐会中很少演唱它。

莫里克的“给至爱”与“珍重再见”这两首诗是为了纪念他年轻时的爱情，为恋人露易莎·劳（Luise Rau）写的，第一首诗表达了他最初的幸福，第二首表现的是这种恋爱关系结束时的极度悲伤。沃尔夫为这些优美抒情诗所作的配曲是十分动人的。在第一首歌曲中，我们

可以感觉到有一些超戏剧性的瞬间，但这并没有破坏沃尔夫构思的总体美。声乐线适合朗诵的灵活性，“Von Tiefe zu Tiefen…”（层层深渊）演唱起来像是“谱写出来的弹性速度”（composed rubato），结束句的配曲美到极点：在高音域的、闪烁的和声之上，声乐以“Da lächeln alle Sterne”（那里群星微笑）开始，柔和地上升到高音降G，接着，又轻柔地下降，最后飘到低音降E，这时，沃尔夫继续将声乐旋律延伸到富有表现力的器乐的低音部。“珍重再见”是与爱人的动人告别，并且把开始的两个字配上“爱情”动机（谱例7）的变体。声乐中悲哀地下降的那些半音在后来的一些经过句的消沉的情绪中发出回响；当声乐从顶点音降A首先降下一个八度，接着降下五度音程到谱表下方D音的时候，“und in nimmersatter Qual”（而在无尽的痛苦里），这一格外优美的表演成为伟大的结束高潮。

从这本歌曲集中一些歌曲所处的中心位置来判断（第二十二至三十一首），莫里克的一些宗教诗对沃尔夫一定具有特别的意义。就像我们说过的，沃尔夫不是一个虔诚的教徒，但他却被一些宗教诗的柔和与优美的意象吸引；而对于另一些主题为致命的罪恶与惩罚的宗教诗，他可能被他自己有罪的感情控制。这部分歌曲以

“叹息”这首歌开始，它以大胆的和声著名。e小调主和弦直到这首三十一小节的歌曲真正结束时才出现，这使它成为与瓦格纳《特里斯坦》的前奏曲极相似的微型作品；那儿有使音乐显得特别不和谐的半音的双倚音。在这首歌曲的痛苦折磨的表达与“一幅古画”的不可思议的平静与明朗之间，不能设想更大的对比。沃尔夫表示在完成这首歌曲之后，他依然被歌曲的情绪深深控制，这显然指的是它开头的线条，“In grüner Landschaft Sommerflor”（夏日花朵盛开的绿茵上），沃尔夫还说，依然有绿色夏季的朦胧的景物萦回于他的脑际。古老的（中世纪的?）图画仿佛由前奏的四小节主题来暗示，伴随着高音部的典型和声与像奥尔加农（organum）似的进行。这个主题一共出现六次，在它倒数第二次出现时，在歌词“des Kreuzes *Stamm*”（十字圣架的枝干）上，沃尔夫引进一个轻柔的不和谐音——轻轻地暗示耶稣基督后来的苦难。另一首极动人的配曲是“清晨”。人们认为诗中没有什么特别的宗教含意，而沃尔夫却在那种意义上诠释它。歌曲的前一半表现了一个不眠之夜之后，精神上极度的痛苦折磨，在沃尔夫的音乐中，这一定已经给人留下了熟悉的印象，即沃尔夫自己经历了使人心烦的不眠之夜。作曲家用他

偏爱的中音调性转换来表现黑夜到黎明的变化（E－G－降B－D的大调调式），也就是由歌曲前半部沉闷的鸣钟音型，转变为隐约而悦耳的钟鸣声。随着黎明降临，所有的怀疑与沮丧烟消云散。“安睡的小耶稣”是莫里克深思弗朗契斯科·阿尔巴尼（Francesco Albani，1578～1660）的绘画所激起的灵感创作的。就像“一幅古画”类似的灵感一样，它包括了以“悲哀的木管乐器”顺便暗示基督的命运，这是沃尔夫在钢琴声部中用不协和音的积聚来表现的。不然的话，这首配曲，由于前奏曲与尾声像是环绕了圣子头部的光环，则是温柔的化身。“复苏的爱”的主题是人类的不完美与上帝完美的爱之间的关系的更替，这是一首不规则的歌曲——亲密、温柔、矫饰（rhetorical）与感情夸张（melodramatic）。“何处寻得慰藉？”也具有类似的特征，那是在歌词“Hüter，ist die Nacht bald hin?”（守护者，是否黑夜将尽？）以及稍后的重复处，所造成的粉碎性的冲击。这首歌曲是以分节歌曲的形式与渐进的调性进行，以黯淡的c小调开始，并以充满希望的D大调结束。从高音降A到谱表下方D音的声乐声部广阔的音域，预示了歌曲的紧张情绪。“睡眠颂赞”涉及沉睡与死亡的界限，这是一首单主题的配曲，并且像“叹息”一样，由于它

的悲伤的和声而引起人们注意。对比一下，“新年颂”明显地是自然音阶的，并具有儿歌那样迷人的单纯。伴奏用它平行的三度音，唤起组钟（carillon）迎新年的声音。这首歌预示了沃尔夫的那首歌德的配曲“圣内波穆克节前夕”。

沃尔夫为莫里克的诗所创作的歌曲中，有少数配曲表达了与宗教情绪有关的感情，诸如“痊愈者寄语希望”，它是一首伟大崇高的配曲；与精美的“想想啊，我的灵魂!”，后者是关于死亡的暗示。两首“致一朵圣诞玫瑰”是以表现莫里克的神秘主义者的思想的诗歌为基础的。诗歌的中心是神秘的、难以理解的，因而，已经对诗歌形成了各种各样的解释，尤其是对第一首诗。只有沃尔夫，由于他伴随莫里克最深奥神秘的梦幻的特别移情作用，才能追随诗人曲折的思绪，用甜美温柔的音乐反映他的意图，就像“致一朵圣诞玫瑰之一”中圣诞玫瑰的香味一样。弗兰克·沃克（Frank Walker）在他写的沃尔夫传中，已经贴切地描述了这一精心创作的优美的歌曲，说它像“一首哀婉的歌、一幅自然风景画、一种宗教沉思、一个童话世界的梦幻，以及这一切融为一体的美的赞美诗”。这首歌是沃尔夫的通奏歌曲与变化分节歌曲形式的创造性结合的一个优秀例子。“致一

朵圣诞玫瑰之二”中神秘的含意一点也没减少，它将象征一只蝴蝶在花丛中盘旋的音型放在正中：

谱例 8



这一音型像钢琴固定音型一样不断重复，而所有单调的感情也由于沃尔夫在继续变化的和声与音高中引进的例子而消失。这一类变奏技巧是沃尔夫的发展方法的非常独特的特点。

漫游是德国浪漫派艺术家所偏爱的主题。它几乎被当作人生旅程的象征，正如舒伯特创作的两部缪勒的联篇歌曲与马勒的《旅行者之歌》（Lieder eines fahrenden Gesellen）一样。

无论怎样，沃尔夫好像已经形成一种相反的观点，因为除了一首悲哀的“乡愁”以外，他选择了两首莫里克的诗，对于高兴与极度满足的漫游者经历作了最富表现力的反映。“健行”，以它的变化分节歌曲的形式，成为沃尔夫歌曲中最有感染力的作品之一。它的声乐旋律具有民歌的永久的新鲜和简朴；它以活泼轻快的进行曲

的速度发展，伴随漫游者走路的步伐，这是以钢琴低音部的轻快跳动的节奏生动地表现的，它从头至尾融于音乐中。在第三节，漫游者赞颂造物主上帝，声乐声部发展到提高生命价值的乐句，形成这首歌激动的情绪与音乐高潮。但是，这首“健行”实际上是既具有感染力，同时又带有消遣性的作品，不能看作是一首伟大的歌曲。而“漫游所见”却不是这样，以任何标准来衡量，它都是一首极其完美的歌曲。莫里克的诗歌把我们带进了浪漫主义风景画的真正中心——远离大世界而充满温情的小镇、年轻的少女、夜莺、小河，以及沐浴在夏季黄昏淡淡烟雾中的一切。沃尔夫省略了图画式描摹的缺点，着力表现诗人在描写田园生活短诗中的快乐与狂喜。快乐的四处流浪的“Wanderer”音型（谱例 9a）控制了钢琴声部，当我们来到诗句的梦幻部分“Ach wie liegt die Welt so licht”（啊，世界多么明亮）的时候，出现了一个小小的乐句，它带有不可思议的美（谱例 9b）：

谱例 9





左手的自由模仿增强了这一“思慕”音型效果（据说，这段歌曲休止符以后的部分，沃尔夫花了两个星期的时间才完成这最后的一段）。在诗人向他的缪斯女神祈求灵感时，由于谱例9b现在在辉煌地扩大了的（增值）形式中重复，我们抵达了歌曲的灿烂的高潮部分。由于使用了一支同样广阔的间奏而显得很合适的尾声，逐渐将高潮降下来，直至消失。这好像这位浪漫者在黑夜降临之前，对这阿卡狄亚（Arcadia，田园牧歌式生活的地方——译注）最后看了一眼。“漫游所见”是沃尔夫的交响歌曲的一个同样优秀的例子。声乐与钢琴以独立的方式发出各自的声音，声乐线喜气洋洋地升高与下降，器乐声部在有密切和声关系的谱例9a与b的和声与（细微）节奏的变奏中逐渐显现❶。

“春天”是沃尔夫用交响乐方式创作的另一首杰出

---

❶ 有一点应该提一下：莫里克在诗的第一节，强调了“Und eine Stimme”（歌声一缕）把它与“Nachtigallenchor”（夜莺齐鸣）对比。沃尔夫好像忽略了这里的强调，代之以合着小节有力的节拍强调“Stimme”，这也别有含意。

的歌曲。这首歌以一个主题为基础，这个主题与“漫游所见”（谱例 9b）的“思慕”音型隐隐约约地相似，它以各种各样的形式遍及歌曲始终。这儿，就像在前面的歌曲中一样，广阔的绿色原野的感觉，仿佛“写”进了音乐中。有关正在表演的歌词与配曲的特征是，诗人对他的烦恼的心所提出的问题的回答：“Was webst du für Erinnerung?”（你在编织些什么回忆?）——“Alte，unnennbare Tage!”（那久远而不知名的日子）是心灵的回答。对最后的乐句所配的声乐旋律表现出已经从天堂降落——一句真正的非凡的乐句：

谱例 10

(a)

pp

Al - te un - nenn - ba - re Ta - ge!

(b)

而沃尔夫在此之前，就已经在第三与第四小节中，用钢琴的内声部表现它了。

我们现在回到莫里克的魔力、梦幻与超自然的世界。“维拉之歌”与诗人创造的那个虚构的欧彼利德岛

的保护女神有关。沃尔夫曾告诉考夫曼（Kauffmann），他创作这首歌的时候，设想那个女神站在月光照耀山礁石上，并且用竖琴为她的歌声伴奏。这是一首宏伟的、赞美诗一样的歌曲，由于用庄严神圣的竖琴和弦伴奏的明朗并具有魔力的声乐声部，这显然是模仿了舒伯特的那首优美的歌德的配曲“风平浪静”（Meeresstille）。沃尔夫的竖琴、单簧管与法国号的安排，增强了歌曲魔法般的气氛。

柔和的“午夜时刻”使人想起了舒伯特的另一首歌曲“夜与梦”（Nacht und Träume），沃尔夫的这首歌具有与舒伯特的歌曲相似的伴奏（柔和地催眠般的低音域音型），伴奏上方飘浮着优美匀称的声乐线。沃尔夫用醒目的、能唤起人想像的乐句来结束这一分节歌曲的两节诗，这乐句仿佛暗示了《空中花园之篇》（Das Buch der hängenden Gärten）的勋伯格：

谱例 11



沃尔夫的一些莫里克的配曲描绘了超自然现象。一方面，“精灵之歌”由于透明如薄纱一样的伴奏，是一首令人喜爱的幽默的歌曲。也有“水草根女妖”，它像纤细的玻璃丝一样精致，在这首歌曲中，也像在后来的《意大利歌曲集》中的歌曲“哦，愿你的房子如玻璃般透明”一样，旋律趣味全部在声乐声部；而伴奏则以它所有的灵活唤起水中仙女的形象。另一方面，也有邪恶的“鬼湖幽灵”，和以死亡为主题的“火焰骑士”。这两首歌都是叙事曲，或许写在给卡尔·勒维（Carl Loewe）的赞颂词中，沃尔夫对他表现出极大的钦佩——实际上，这不够妥当。勒维（1796～1869）在他的一些叙事曲（“魔王”〔Erlkönig〕、“爱德华！”〔Edward！〕）中表明他处于创作的最佳状态，那些歌曲风格更明亮、更简朴，但就整体而言，他的旋律创作缺少真正的个性特征。无论沃尔夫已经向他学习了什么，如一般的叙事风格，尤其是伴奏中“音乐盒”效果，他都远远超过勒维。甚至于在像“鬼湖幽灵”这样的一首配曲中，这首配曲有个缺点，就是细节过于详尽，沃尔夫在方法上表明了自己的优势，他在开头就逐渐形成一种不幸的恐吓，在结尾，当叙述者被幽灵拖进湖中的时候，达到压倒性的高潮。曲中有一段闪烁的、肖邦式的钢

琴水波（cascades），暗示了歌词中的“闪耀湖水”(glowing water)。像“午夜时刻”一样，这首叙事曲是用升c小调，这是沃尔夫象征“黑夜”或“死亡”的调性。

莫里克极其惹人注目的民歌“火焰骑士”显示出超自然的非凡特色，把沃尔夫的想像力提高到白热化的程度。歌中至少有五个不同的主题，在莫里克的传奇式叙述中，它们对事情的暗示全都是鲜明、直接的，那些音乐主题表明了拥挤的人群、燃烧的磨坊，以及骑在马上、身上着火的骑士猛冲出人群，这些都以主导动机(leitmotif）的方式运用。这首歌不仅是沃尔夫创作能力最生动鲜明的证据，而且也是沃尔夫把多样的音乐材料组织成有机的整体这一艺术才能的证明。作品所表现出来惊人的节奏驾驭能力使听众大为激动。由于它的已打破独唱声乐与钢琴的配曲的结构框架，你可以称它为交响诗。沃尔夫一定已经感觉到这一点，他后来为合唱团与管弦乐团改编了这首叙事曲，这样安排在表现作品的生动的戏剧特征方面，比起最初的创作要更加合理，而且，这也有助于将沃尔夫名声远扬，超越了他的出生之地奥地利。

从“火焰骑士”所引起心理快感震颤到“送子鸟报

信”的辉煌的喜剧作品，人们感觉到，只有沃尔夫才可能以如此巧妙的方式给莫里克的叙事曲配上广阔的、大众化的幽默，直至如此完美的程度。他为牧羊人创造了风笛主题，它以几段变奏反映原文中逐渐发展的物质与感情世界。这首叙事曲的不协调的乐段是在最后的诗节中：一对鹳喜气洋洋地点头肯定了牧羊人对自己已成为一对双胞胎的父亲的猜测之后，展翅飞走了，这里在声乐声部中用持续的顶点音降 B 覆盖的欢乐的圆舞曲曲调。这是沃尔夫在作品最有感染力的地方所表现的连环漫画式（vis comica）的一个例子。另一首叙事曲，比“送子鸟报信”的喜剧角色少，但却充满了绝妙的幽默，这是“小鼓手”中思念故乡的、昏昏欲睡的少年鼓手的歌曲，是用军队进行曲的风格来表达的。这首歌曲的构思十分丰富，在那一类配曲中具有典型性，随同这首歌曲，沃尔夫开始了表现他惊人创作能力的新阶段。（我们想到，“小鼓手”是沃尔夫创作的第一首莫里克歌曲。）连续创作出的不同情绪的作品（“重要地”、“明亮地”、“壮丽地”、“喜气洋洋地”、“温柔地”）要求歌唱家诠释作品巨大的灵活性。“小鼓手”是舒曼优美的“士兵的新娘”（Die Soldatenbraut）的姐妹篇。

沃尔夫去世后出版的艾兴多夫歌曲“小东西”(1887)，由于它明显地暗示性生活，表明了沃尔夫有那种使歌曲既适合卡巴莱酒馆，又适合音乐厅的才能。最后五首莫里克的歌曲是这方面独特的例子。“警告”是一出讽刺剧，它对“遗物是最好的灵感”（a hangover is best for inspiration）这一观念加以嘲弄。“捎信”是一种维也纳民谣的风格，也是沃尔夫作品演唱会中合适的安可曲（encore)。“婚礼上”是卓越的模拟式改编（parody）——模仿葬礼进行曲，通过过分悲伤的延长的和声来模仿，它描绘了一个上流社会的婚礼，婚礼中短暂的爱情已经在新郎与新娘中间消失。促使沃尔夫把“告别”放在他的莫里克歌曲最后的，一定是幸灾乐祸的心理：夸夸其谈、妄自尊大的评论家被踢下楼——这是他的“告别”——按照施特劳斯的手法配上令人振奋的圆舞曲曲调。(沃尔夫仿佛已经忘记，他自己作为一个评论家已经三年了。) 这些歌曲的音乐内容可能不够深刻，但它们以最有趣的方式形成了它们的特征，并且都是用精致的技巧创作出来的，这些技巧也与他在那些严肃的天才作品中沿用的一样。

艾兴多夫歌曲

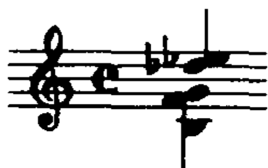
约瑟夫·冯·艾兴多夫（Joseph von Eichendorff，1788～1857）是一位重要的抒情诗人，他擅长浪漫主义自然景色的描绘——废墟、阴暗的森林、黑夜与月光——通过对这些景物神秘的描绘，表达对另一个理想的世界的渴望。这就是舒曼的 Op.39（也是汉斯·普菲茨纳〔Hans Pfitzner〕的清唱剧《德意志魂》〔Von deutscher Seele，1928〕）中的艾兴多夫。沃尔夫在他早期为艾兴多夫的诗谱写的歌曲（于死后出版）中，与他 1889 年出版的作品集中的一些歌曲中，形成的那种风格并非没有成就，就像 1880 年的“夜”、1887 年的“夜的魔力”与 1888 年创作的舒曼式的“沉默的爱”所表明的那样，“沉默的爱”是一首极其优美与真正富有浪漫色彩的歌曲，歌中有令人难忘的，以“Gedanken sich wiegen”（我的思想在飞翔）开头的乐句。这些富浪漫色彩的情绪图画中公认的杰作是“小夜曲”，这是一首有关往事的回

忆的歌曲。一位老人偶然听见一个青年学生对他的心上人唱小夜曲，他的青春与失去的爱全部被唤醒——一点儿不错，这正如他对他很久以前的爱人唱小夜曲。声乐声部独特地涉及到一位老人的独白，在引起回忆的乐句之后的乐句，以充分自由与独立的伴奏方式，一句一句互相跟随。很微妙的右手旋律仿佛使人想到那个青年学生唱小夜曲，伴随在低音固定音型中用鲁特琴弹奏的引起回忆的乐声。作品织体的极度的透明性，是这儿独特的特征。沃尔夫是惟一一位具有能够以如此简朴的歌曲同时唤起过去与现在的回忆的音乐才华的作曲家。（他早期为艾兴多夫的配曲，1883 年的“归来”，应该像是预示沃尔夫成功的证明。）

无论如何，沃尔夫开始认识到艾兴多夫的作品具有另一个方面，完全被舒曼所忽略了——他的坦率、现实主义的幽默，这些吸引了他主要的注意。（但是必须承认，人们一般更喜欢他为具有浪漫色彩的艾兴多夫诗歌所配的曲。）沃尔夫的“反浪漫主义的”、客观的为艾兴多夫的诗所作的配曲，表现为各种各样具有特性的短曲。在这些作品中，战士、水兵、吉普赛人、牛皮大王纷至沓来。“江湖好汉”、“幸运骑士”（这两首歌曲是1888 年在三天之内创作的）都是有吸引力的、虚张声

势的闹事者的歌曲，并且具有节奏鲜明与极度炫耀的特点。它们形成一对歌曲，作曲者在第二首歌曲壮丽且洋洋自得的尾声中，引用第一首歌曲结束时壮丽的列队进行时的主题，因而突出了这一点。后面又用音符表明了进行曲的巧妙处理（用各种各样分节歌曲的形式）；最后的乐句“Alles zieht den Hut”（每个人都把帽子脱下）的配曲，是无与伦比的沃尔夫的杰作。两首士兵歌曲“士兵之一”（1887）更加成功，沃尔夫用两次重复第三和第四节的最后一行，增加了音乐的感染力（艾兴多夫的诗中没有这样的重复！）。1887 年的“吉普赛女郎”，由于它的“啦，啦”上的迷人的花唱的三连音符与伴奏的“苏格兰抢板”，它借用了匈牙利的吉普赛音乐；也要求女中音歌手具有非凡的艺术才能。喧闹是“水手的告别”的基调，它具有逗人笑的、形象化的特点，诸如鲨鱼的猛扑与海鸥的尖叫。歌曲以当时来讲极为奇怪的和声开始：

谱例 12



当沃尔夫将此曲给布鲁克纳看的时候，布鲁克纳据说也被它迷住了。当然如此，B 音上的全音音阶（whole-tone scale）全都嵌进了一个和弦之中。

“游唱乐人”与“学者”（皆创作于 1888 年）作于同一天，它们具有表达直率的简朴风格与创作魅力。当惊讶的吟唱诗人不能够肯定他黑夜在哪儿休息的时候，如果不是因为伴奏中的鲁特琴琶音以及向远关系调性的意外的转调，那么，第一首歌就几乎是一首民歌。“学者”是一首完美的歌曲，是一幅稍微有点漫画色彩的、迂腐但却和蔼可亲的学究式人物的画像。注意在钢琴低音中，出现了“有学问的”对位，由于它交替发出断音和非断音，表现了年轻人的抵触情绪。“爱情的幸福”（1888）节奏丰富有力，但是沃尔夫好像大大地误解了艾兴多夫的单纯的诗行，并且也由于钢琴声部过分强调自己的表演，歌曲显得负担太重。

像我们已经从这些歌曲——包括了沃尔夫的艾兴多夫歌曲集中的歌曲——的创作日期中发现的那样，这一系列歌曲都是在伟大的 1888 年之前创作的，有几首歌曲甚至要回溯到 1880 年，他才二十岁的早期，它们又增加了一些补足分量的东西。“期待”（1880）就是具有勃拉姆斯式（！）风格的极迷人的歌曲，它在 3/8 拍子

的声乐声部与类似 5/8 拍子的右手旋律中，使用了难处理的节奏交叉。它的缺点是喧闹的结尾。“林中少女”（1887）是沃尔夫在幻想音乐（fairy music）上的第一次，也是不成功的尝试。他从 1898 年出版的艾兴多夫歌曲集的修订版中，删去了这两首歌曲和那首“夜”。

在莫里克歌曲集的杰出成就之后，沃尔夫仿佛已经在一种随意的、无拘无束的精神状态中创作了他二十首艾兴多夫歌曲中的大部分。这或许部分阐明了沃尔夫被诗人以流浪汉经历为题材的所谓“传奇式”诗歌强烈吸引的原因，艾兴多夫的长篇小说《一个废物的生涯》（Aus dem Leben eines Taugenichts）可以说是属于这一类型的作品。真正说来，很少有例外，他的艾兴多夫歌曲集中的歌曲缺少了一种感情与音乐上的力量，这种力量存在于他的另一些重要的歌曲集中——在后来的岁月中，沃尔夫开始认为艾兴多夫的诗歌有些肤浅——但是，这一类歌曲却是以极大的热情和生活乐趣创作的配曲，并且也展示出他已充分掌握了更轻快、更愉悦的创作风格。

歌德歌曲

约翰·沃夫冈·冯·歌德（Johann Wolfgang von Goethe，1749～1832），诗人、剧作家、小说家、政治活动家与科学家，他确实是文艺复兴时期的重要人物，也是西方文化所孕育的最后一位世界性的天才。作为一位诗人，在感情与理智、心灵与精神的惊人的互相渗透方面，他是无与伦比的，更不必说他的想像力的巨大范围，以及他的语言描述的无比美丽与鲜明形象。在他的诗歌中，尤其是他的爱情抒情诗里——在这方面，他的惟一的真正继承者是海涅——歌德以令人惊叹的方法，拓展了德国语言富有感召力与表现力的特点。在赫尔德（Herder）的影响下，他开始创作思想抒情诗（Gedankenlyrik），或者称为“哲理抒情诗”——这类诗歌体现了他关于上帝、自然与人类的关系的深刻见解。属于这一类型的有“流浪者夜歌”、“人类的渺小”与“普罗米修斯”，都被舒伯特和沃尔夫配了曲。

歌德对沃尔夫是个极大的挑战。如果说，在他的莫里克的歌曲中，沃尔夫仿佛在一种无法抗拒的强制下作曲的话，那么，他为歌德所配的五十一首歌曲（1890年出版），其中大部分让我们感觉到，那都是思想上自觉的努力尝试，他集中全部的智慧，使自己创作出配得上这位伟大诗人的音乐。由于下面提到的原因，沃尔夫被迫进行选择，从歌德的那些不太闻名、更深奥抽象与说教的诗歌中，从《东西厢房》（Westöstlicher Divan）的诗歌中大量选择，结果产生了这些歌曲。在这些歌曲中，纯抒情作品在“理智的”面貌映对下，像和声节奏模式、调性对比与形式设计一样，被迫努力表现它自己。也就是说，在为歌德的作品谱写的大量歌曲中，这一类作品是作曲家创作的更为理智的作品。

这就是沃尔夫的总的原则：不采用以前的作曲家已经成功地谱了曲的诗歌，然而，当他这样做的时候，例如，就歌德的《威廉·迈斯特》诗歌、“普罗米修斯”或者“人类的渺小”来说，这就暗含了对舒伯特的配曲的批评，他认为舒伯特的配曲曲解了歌德的意图。但是，总的说来，后世人依然偏爱舒伯特的那些更加抒情的、简朴的歌曲，这一点不能否认。

从一个事实可以看出沃尔夫重视他的《威廉·迈斯

特》中的竖琴手与迷娘的歌曲，在他出版的歌德歌曲选集中，他将它们放在最前面（这正如他将伟大的三位一体的作品——“人类的渺小”、“佳尼美德”与“普罗米修斯”放在最后一样）。他自己说，他不仅是为竖琴手与迷娘原本的角色配曲，而更努力突出小说中描写的性格特点；那就是，他有意识地试着明白表现出他们的性格中受疾病影响的因素。为了把握竖琴手和迷娘的真正形象，那就是他们像两个不太正常的精神分裂者，我们不得不去读小说（像沃尔夫一样读小说），而不只是限于诗歌，有意义的是，歌德总是独立于小说之外出版这诗歌。这些诗歌不是自然地从小说产生，尽管它们最有说服力地表现了悲伤、苦难、不幸与绝望，它们没有像《威廉·迈斯特》的整体组成部分那样表现，而有点像给人物提供更有诗意的方面的抒情性的插入。这就是说，歌德实际上努力使诗歌适合小说的结构，只是有困难。作曲者在给这些诗歌配曲时，可以使用他认为最接近原作的方式——用小说的上下文或它以外的东西，因此这是合法的。舒伯特确实为它们都配了曲，而不顾及叙述性的背景。我们也必须将配曲是否愉快、是否具有音乐价值这一最终标准牢记在心。舒伯特的歌曲确实这样。它们被赋予灵感，是极其美丽动人的，就像这些乐曲本

身一样，它们是高明的。但是，在诠释歌德的意图时，它们有缺点。反之，沃尔夫的配曲也不可能总是达到我们当中的音乐家的要求，标志着像歌德的含蓄的沉思那样的最高标准。这突出表现在两个人物都不具有正常的性格特征，沃尔夫比任何一个试图表现他们的作曲家都更深入地探索了他们的灵魂。现在问题出来了：怎样用音乐表现病态的性格？怎样用音乐来描绘？你能够通过提供给旋律和/或节奏的有力的、异乎寻常的、荒诞的形式来表现它，但是，如果在长久地这样表现，势必使作品的结尾失败。这相当于通过和声方法——在它的比下意识更大得多的影响下，因而比独特的旋律与节奏的形态更不知不觉地加深了——那种病理上性格特征能得到生动的表现。这恰恰是沃尔夫的方法，从瓦格纳利用和声来反映人物的深刻感情和思想的方法中学来的❶。沃尔夫为了刻画一种不平衡的、半疯狂的精神，运用了最强烈的半音体系（chromaticism）：半音的倚音、延留音，以及用以维持最曲折旋律的自然音阶和弦的半音变

---

❶ 施特劳斯在《莎乐美》（Salome）与《艾蕾克特拉》（Elektra）、贝尔格（Berg）在《伍采克》（Wozzeck）中，都把这方法运用到极致。

化。这具有双重效果：一方面，视为必然的结果，很大地提高了不协和音的高度，另一方面，使调性模糊。至于后面这方面，特别是在竖琴手的歌中，沃尔夫在一片半音的海洋中淹没了调性中心，仿佛暗示了某种实际上已经失去了支撑的情绪。因而，在“我悄悄来到门前”与“谁未曾带泪而食”这两首歌的四小节钢琴引子中（也在迷娘歌曲之二“只有知道渴望的人”的八小节前奏中），直到最后一小节，我们才觉察到真正的调性中心：

谱例 13



意味深长的是，《西班牙歌曲集》中痛苦、充满罪恶的无赖，从某种意义上说是一种病态人物——他们像竖琴手一样，操同样和谐悦耳的语言。

沃尔夫的三首竖琴手的配曲，与舒伯特的作品相比，在明朗、抒情的表现上并不过分。他们像小说中描写的那样，是严格而高度概括、令人信服的老人典

型——阿戈斯蒂诺（那是他的名字）完全封闭在一个幻想的世界中，并且被他可怕的罪恶感压垮了：他就是迷娘的父亲，由于和亲妹妹乱伦生下了迷娘，而两人却都不知情。三首歌曲都是用小调（像舒伯特的歌曲一样），并且由一个下行的音型连接，这种音型是沃尔夫的深深的悲伤与绝望的象征：

谱例 14



对沃尔夫的“谁未曾带泪而食”的反对意见已经提出来了，理由是他忘记了前两首竖琴手的歌曲中令人赞赏的严谨与客观态度，在最后一行中引进了极强烈的高潮，“denn alle Schuld rächt sich auf Erden”（因为这个世界上所有的罪恶都会受到惩罚）。然而，考虑到歌德的作品配曲的非常激动人心的高潮，看来需要一些音乐上感情爆发的材料，甚至要冒点危险，歌曲有可能不匀称。

小说中的迷娘是个真正的谜一样的人物。一方面，她像个孩子一样，天真、单纯、对别人充满信赖，并且对她的出生之地意大利充满最热烈的向往（之四：“你

知道那地方吗?")。另一方面，她有一种会早死的神秘预感（之三："让我如天使一般"），并且被一种想法折磨，在一些奇怪的情况中，某种无法形容的悲剧与她的生活有关（之一："不要叫我言语"）。舒伯特在他为迷娘的诗所配的歌曲中，回避了这个女孩身上使人不安的、有点宿命的成分。在他的构思中，她是个完全像孩子一样的艺术形象，她用简洁、坦率，然而也最感伤的音调，满怀痛苦与渴望地歌唱。不过，如果舒伯特确实读过小说的话，那他一定是漫不经心、浮光掠影地读了它。舒曼就不是这样。他的迷娘是个更加复杂的形象，就像小说中的迷娘，是个性格内向、耽于深思，同时也带有巨大热情的人物，这些都包括在舒曼的《威廉·迈斯特》中最优美的配曲"不要叫我言语"里了，这里的她是具有高度独创性的人物，因此，舒曼作品的影响已经远远超过了舒伯特和沃尔夫的配曲。

从纯心理学的观点来看，沃尔夫的四首迷娘歌曲毫无疑问是最感人的，但是，和谐的"不要叫我言语"是借用了舒伯特的相应的配曲中的主要节奏，这最不成功。另一方面，"让我如天使一般"表达了迷娘的临终希望，作曲者用极度的温柔来处理它，音乐洋溢着一种无法表达的超自然美，一种无形的东西。在最后一行的

高潮上，这是惟一的一次，从柔和的力度上升到 *f*。完全与众不同的是“只有知道渴望的人”，如果我们能从思想意识中摒弃舒伯特配曲中那些滔滔不绝、忧郁的乐句，我们就能充分欣赏它。沃尔夫作品中的旋律特色很少，器乐部分的织体也很少变化，不过，在适宜于朗诵的线条中，它具有多么惊人的可塑性与可容性啊！加上沃尔夫的弹性速度（rubato）风格，你就掌握了这一首歌的技巧基础，这首歌是以它寂寞的召唤与永不停息的渴望来深深打动人的歌曲。在这首五十七小节的歌曲中，g 小调主音和弦只出现了一次，然后，在将近结束的时候，才仅仅像个经过音和声那样出现。

或许《威廉·迈斯特》诗歌中最著名的是迷娘的“你知道那地方吗?”，在这首诗中，歌德描绘了北方人对阳光普照的、光辉灿烂的南方永久的渴望。这首诗已经无数次地被人配曲，但是，它的配曲是否完美依然是一个争论未决的问题。这原因不在于诗行本身，而在于小说中迷娘对她的保护者威廉·迈斯特唱它的方法。像歌德描绘的那样，在她唱那些歌词的时候，迷娘不断变化她的表达方式——从开始具有节奏的庄重，到第三行的忧郁，到叠句（refrain）的压抑不住的渴望，“Dahin, dahin！……”在每一次反复中，她更改了语气，形成

现在发出的这种急迫与恳求的，充满爱慕与激情的声音。读了歌德对迷娘唱腔的描写，就没有什么配曲有可能使具有批评精神的听众感到满足。在歌曲的一些限制中，再次恢复所有的迷娘突然变化的情绪，也保留音乐的连贯统一，这好像是一件几乎不可能做到的难事。我了解的所有试图为“你知道那地方吗?”配曲的作曲家中，沃尔夫是最成功的，他的配曲最接近原著；鉴于歌曲变为完全细微的变化的分节歌曲的类型，它就更加闻名了。在对迷娘病态的描绘中，沃尔夫把她描绘成处于热病逐渐加重之中，几乎近于歇斯底里的兴奋。例如，重复下行八度的钢琴乐句（第 21 小节到处可见），在她喊叫“Dahin，dahin!”的地方提高声音，从谱表上方的降 E 上升到降 G 与降 A。沃尔夫对迷娘的概念，与舒伯特创作的迷娘有天壤之别，在舒伯特的作品中，她像个孩子一样，怀着对她的祖国的美好期待，渴望地歌唱着出现。沃尔夫的迷娘太成人化，过于神经过敏与备受折磨，由于她对梦境的渴望，几乎达到自我折磨的程度，那梦境，我们知道，永远不能变为现实。

我们现在回到沃尔夫的歌德歌曲集的最后三首歌。伴随诗歌的情绪、意象、意义所提供给作曲者的全部认

识材料，我们在“普罗米修斯”、“佳尼美德”与“人类的渺小”中发现与竖琴手和迷娘的配曲明显不同的风格，这毫不奇怪；它们强烈的半音体系，现在让位给更为“健康的”自然音阶写作。

普罗米修斯是古老希腊神话中的伟大叛逆者，在歌德的诗中，普罗米修斯也是他创作的最崇高、最有力量的形象之一，歌德认为，就是他，以属于他自己的天才的力量，向天神发出挑战，并且宣布了无法动摇的信心。沃尔夫的配曲像舒伯特的一样（是一首同样辉煌、却不太紧迫的歌曲），它像鲜明生动的戏剧性场景（dramatic scena）一样表演，表现出了最感人的普罗米修斯对天神的蔑视与他引以为傲的自尊。在二十二小节的钢琴前奏之中，沃尔夫几乎展示了乐曲的全部材料，由于这些材料又分别成为宣叙调、咏叙调（arioso）与封闭形式（closed form），由此保证了音乐的紧凑连贯与和谐统一的韵律，而这是舒伯特更狂喜的处理所忽略的。在配曲中，特别是在“musst mir mein Erde doch lassen”（而你不能接触我的世界）的上升钢琴八度的沃塔耐斯的主题中，可以发现瓦格纳的影响。由于伴奏的管弦乐表现形式，这首歌曲大声喊出来了，这伴奏是沃尔夫后来增加的，但它成为凌驾于乐曲之上的东西，没有

与整个乐曲融为一体❶。

如果说，歌德的“普罗米修斯”表达了人类对天神的反抗的话，那么它相对的作品“人类的渺小”则表达了在天神万能的力量面前，人类意识到自己的谦卑与低微。舒伯特的配曲庄严崇高，沃尔夫的配曲令人敬畏并感到谦恭。作品在“Steht er mit festen markigen Knochen”（如果他坚定有力地站着）这里用了有力的强劲的进行曲曲调，在“Dass viele Wellen wandeln…”（波涛滚滚……）这里用了犹如巨浪翻滚的音型，就这样用音乐暗示文学生动描绘的东西，遵循艺术创作形象化的道路。另外，沃尔夫还使用了像是描绘性格的构成节奏，例如表现天神的庄严崇高使用了均匀的二分音符，表现人类的平庸则用四分音符❷。在“佳尼美德”中，歌德利用了希腊神话中另一个传奇人物。根据神话，俊美非凡的弗里吉亚青年佳尼美德被推荐到天堂，担任侍酒

---

❶ 我有幸欣赏了沃尔夫最初版本的惟一一次演出，最初版本完全适当地处理了沃尔夫宏大的思想，这次演出是若干年前在伦敦皇家艾伯特大厅，由迪特里希·费舍尔-迪斯考（Dietrich Fischer-Dieskau）演唱，鲁道夫·沙瓦利许（Rudolf Sawallisch）钢琴伴奏。

❷ 萨姆斯提供了一系列沃尔夫应用在歌曲中的构成节奏型，《胡戈·沃尔夫的歌曲》，第161页。

者，为宙斯与其他天神服务。歌德用非常具有创意的方法诠释它，也就是一种根深蒂固地渴望上帝与自然神秘结合的表达，这源于诗人自己的泛神论的（pantheistic）倾向。这种渴望，绝大部分被沃尔夫用弱而柔和的音调表达，这是他的歌曲的基调，这个基调在开头和后来显示了极不平凡的三小节结构。由于沃尔夫的中音调性转换形成的富有诗意的效果，这首歌成为精心创作的配曲，也是一首著名的配曲。不过，也有一些音乐家更喜欢舒伯特的感情更加外溢的配曲，不仅由于它的旋律极其丰富，也因为它的力度，从头至尾的创作形式比沃尔夫的 A－B－A 的组合形式更符合诗歌中发展的人物性格特征。

沃尔夫留下的歌德诗歌配曲中最值得注意的一首是“诗人安拿克里昂之墓”，或许这是沃尔夫客观处理的典范。诗歌的情绪、意象、含意都完全用音乐表达出来，然而，你能感觉到，那些诗句的独特性依然存在，就像背诵它们一样完好无损。这差不多就是诗人成为音乐家的情况。在歌曲柔和的宁静与沉思中，沃尔夫的配曲与勃拉姆斯的“田野的寂寞”（Feldeinsamkeit）有一些共同之处。歌词的朗诵本身就是一种研究。两个例子应该足够了。注意在“Grab”与“Leben”相对的配曲的对

比，第一个是在短促的低音 F 上，第二个是在持续音 D，高一个六度音程；但在另一方面，沃尔夫在“Es ist”和“Anakreons Ruh”之间插进的休止，非常微妙地提高了后半乐句的效果。有意义的是，沃尔夫把“Ruh”上的半音和声变为 G 大调自然音阶。极其动听的尾声如同优美的风景画中日落的召唤。

“花之问候”以伴奏表现出对舒伯特的“秘密”(Geheimes) 的赞美，它与“天作之合”都是令人陶醉的美如鲜花一般的歌曲，预示了《西班牙歌曲集》与《意大利歌曲集》中的那些配曲。“明年春天”以它银铃般的伴奏，成为充满春日清晨无法言喻的甜蜜与芳香的爱情歌曲。在歌德两首虚幻的田园曲“无情的女孩”与“回心转意的女孩”的背后，有深思熟虑的嘲讽意义。诗中叙述了一个农村牧羊女的故事，在第一首诗中，她卖弄风情地拒绝恋人的求爱，但第二首诗中，在接受他之后，却轮到她悲叹被他遗弃的命运。(歌词读来像是格丽卿的“Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer”的模拟式改编。) 两者中的“回心转意的女孩”由于牧羊人的长笛，有时是风笛的持续音，并且伴随显著的增四度音程，作品显得更为精致优美。

“主显节”是为庆祝梅拉妮·科赫尔特 1888 年主显

节这天的生日而创作的，那一天，她的三个孩子化妆歌唱与表演这部作品。作品以令人着迷的方法结合了虚伪的庄严与孩童般的诙谐。三王上场并且出发了，他们具有列队前进特征的共同主题，另外，每个皇帝又都有他自己的旋律，其中最可爱的是用土耳其风格刻画黑暗之王的特点。“圣内波穆克节前夕”的内容是以与波希米亚的守护圣者有关的传说为基础，由于高音部伴奏引起的轻柔的声音，这是一首充满了温柔的歌曲。在沃尔夫的歌德叙事曲中，“骑士库尔特迎亲”和“好先生和好太太”很不成功：音乐注释过分详细，没有以吸引人的旋律来表现的单独的简洁陈述。但“捕鼠者”以它最激动人心的意大利南部塔兰台拉舞曲节奏，成为辉煌的杰作。这是沃尔夫最受欢迎的一首歌德歌曲。

像先前提到的那样，沃尔夫在搜寻歌德尚未被舒伯特与舒曼配曲的诗歌时，他被迫留意那些不被人注意的作品，从中挑选一些不是自然就适合音乐处理的诗歌。因此，有关这类配曲，如“轻佻又快乐”之一和二、“天才的行动”以及为一些带有哲理与说教意味的诗歌所配的歌曲，如“科普提歌谣”之一、二与“谨记在心”，都有一些勉强与不自然的东西。但是，任何东西都不可以忽略，特别不能忽略那些科普提配曲的第一

首，那是由于它的讽刺性的叠歌。但是，就诗歌的性质而言，真正的沃尔夫的灵感是不会突然消失的。取材于《东西厢房》中的十七首配曲，其中许多同样可以说是在他对年轻的玛丽安娜·冯·维勒默（Marianne von Willemer）的爱的激励下创作的，这本诗集是歌德模仿十四世纪波斯诗人哈菲兹（Hafiz）创作的一本具有东方特征的诗歌集❶。

这里，沃尔夫最好与最有趣的一首配曲是“宇宙的奇迹”，这是为《歌者之卷》（Buch des Sängers）中的一首诗配的曲。标题的非凡之处，就在于用和声色彩的不断变化直接反映五色缤纷的幻想。在这首十六小节的歌曲中，几乎涉及到每一个调性，不过，还是没有创造出设想的效果或达到设想的愿望。上述诗歌集的另一部分是《酒店之书》（Schenkenbuch），这是对令人陶醉的葡萄酒的力量的欢乐地赞美。（波德莱尔〔Baudelaire〕的诗集《恶之花》〔Fleurs du mal〕中的五首诗“酒”〔Le

---

❶ 在这种状况下，歌德或许已经证明了他自己，他在写给策尔特（Zelter）的信中说（1816年3月11日），他在他的《东西厢房》中采用的诗歌形式具有“一种独特性，几乎像十四行诗（sonnet），它不适合歌唱”——这是沃尔夫“并不总是忽视他的优势”的事实。

Vin〕也表达了同样的意思；其中三首是由贝尔格用他的音乐会咏叹调“葡萄酒”〔Der Wein〕配曲的。）沃尔夫的配曲就声乐与钢琴所能表达的范围来说，非常适当地处理了这位沉醉的思想家创作的这些诗句，但是，在这过程中，歌曲像是狂欢的酒徒在唱“不醉不归!”一样，并且把“在小酒店中”（这是一首与“天才的行动”一样的歌曲）猛烈推到传统的歌曲概念以外。它们是一些“独特的”（characteristic）歌曲，我们假定，这很适合“狂热的”（wild）沃尔夫。歌唱家与钢琴家在这里必须展示他们最精湛的技艺。或许，沃尔夫最成功的作品就是那些为《苏莱卡诗篇》（Buch der Suleika）的诗歌所作的曲子，还包含了玛丽安娜所写的三首抒情诗。（其中两首被舒伯特选作他辉煌的“苏莱卡”歌曲；在《爱之卷》〔Buch der Liebe〕中，玛丽安娜也是“沉醉”〔Versunken〕的作者。）歌德与玛丽安娜以哈滕与苏莱卡的身分出现，这两人在东方色彩的意境中表达他们的爱。在沃尔夫的十首配曲中，两分法是存在的。一方面，你会发现有像“最大的幸福”、“发啊，把我圈住”与“我永远不要失去你”这样，表现出无拘无束的、热烈的激情的歌曲；另一方面，你也会发现具有更内在的沉思特征的歌曲，那就是梦幻般的“我怎能不难过”与

它的姐妹篇“每当我想起你”。这组歌曲中更突出的是两首歌，它们在语言与旋律方面有密切的联系，这一对歌是“当我乘船驶向尤弗拉特”与“我已准备去阐释这个梦想”，第一首是女声歌曲（苏莱卡），第二首则是男声（哈滕）唱的歌曲。河上漂泊的梦，在前者温柔的、船歌（barcarolle）似的节奏中，最能引起人的联想，歌曲以女孩的问题“Sag，Prophete！Was bedeutet dieser Traum?”）（预言家，请告诉我这个梦意味着什么？）在属音上结束；还要注意声乐声部的很不寻常形成的乐句：5+3+4+5小节。在对比中，那位爱人对梦的诠释在后来的歌曲中，用强有力的、栩栩如生的语汇表达出来。

西班牙歌曲集

1891 年出版的沃尔夫的《西班牙歌曲集》（Spanisches Liederbuch）中的诗歌，取材于十六世纪与十七世纪的诗歌集。这本诗集出版于 1852 年，由保罗·海塞（Paul Heyse）与埃马努埃尔·盖贝尔（Emanuel Geibel）翻译。其中大约一半作者无名，其余部分则由塞万提斯（Cervantes）、洛卜·德·维加（Lope de Vega）与卡门斯（Camoens）等作家创作。是什么原因使沃尔夫根据这本诗集创作呢？这是一本前人流传下来的诗集，它几乎最接近原著，是由两个不同的作者翻译的。关于这一点，有两个主要原因。第一个原因，也是一般的原因是，沃尔夫属于那些伟大的德国歌曲作者，他记忆中的地中海沿岸的人物与优美风景最强烈地吸引他，正如他的同时代人尼采（Nietzsche）也是这样。这种吸引所产生的丰硕的成果是《西班牙歌曲集》、歌剧《县太爷》、歌剧片段《马努埃尔·贝内加斯》（Manuel Venegas）与一些意

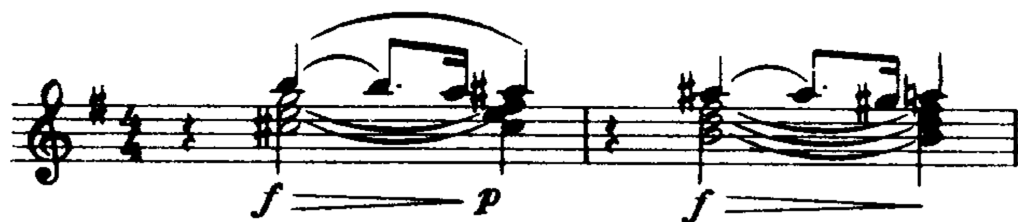
大利歌曲。第二个原因是，由于他曾创作的那些歌德的歌，也就是说，似乎搜索尽了他所需要的那些性质的诗人的德文诗歌，并且很可能是受舒曼与勃拉姆斯的榜样的激励，他转向这些西班牙诗歌的译文。它们是翻译的事实仿佛已决定了沃尔夫对它们的音乐处理方法。不再是歌词本身，就像莫里克与歌德的诗歌一样，提供了直接的灵感；但是更确切地说，是他现在全力倾注的渗透在这些诗歌中的思想、观念和情绪激起了创作的灵感。这种离抒情性语言的诗歌还有很大距离的作品，结果使沃尔夫从以前配曲时忠实于原文的审慎态度中解放出来，也使他能够向他的纯音乐推动力提供比以前更为自由的控制。西班牙歌曲的主要特征是节奏，尤其是舞曲节奏，伴奏中的吉他音型、重复的叠句、和声与形式设计，直到纯音乐趣转向背景。沃尔夫仿效海塞与盖贝尔，把他的西班牙歌曲集分为宗教歌曲（十首）与世俗歌曲（三十四首）两部分，后来人们喜爱的许多歌曲，都带有他的强烈的个性，也是他的主观感情的自我表现。仅仅在这些宗教性的配曲中，他采纳了一种客观态度。

十首宗教歌曲中，前面的六首以它们表达的极其优雅与庄严的朴素感情成为一组歌，其中有三首特别好。

在“你们飘动着”冷风吹拂棕榈树的背景下，圣母玛丽亚恳求天使保护她的孩子，在棕榈树下，她找到了避难所。伴奏中的四小节固定音型，形成为各种各样语言形象服务的音乐语汇，沃尔夫最恰当地运用了中音的调性转换以及力度的变化来表现圣母玛丽亚不断变化的情绪。（勃拉姆斯为同一首诗歌配曲，钢琴、中提琴伴奏、女中音歌唱的“宗教摇篮曲”〔Geistliches Wiegenlied〕具有更朦胧的美。）在“走吧，玛丽亚”中，圣母玛丽亚与她的丈夫约瑟，艰难地跋涉在通往圣地伯利恒的路上，在他们艰难的旅程中，焦虑的丈夫安慰他怀孕的妻子，他们的有规律的、沉重缓慢的步伐，用钢琴声部右手上上下下音阶的连续八分音符生动地表现出来，它的三度音代表了亲密的伴侣关系。具有类似特点的歌曲，是美妙的“孩子，带我前往伯利恒”，沃尔夫把歌曲的伴奏谱写成他所喜欢的四声部合唱那样的形式。与这几首歌曲形成强烈对比的，是后四首宗教歌曲的情绪，那是一种凄惨的悔恨与自责情绪，罪人向圣母和耶稣祈祷，希望他的灵魂能从无尽的地狱中得到拯救。这些歌曲的一个显著特征是，沃尔夫从头至尾地、毫不夸张地坚持同一种钢琴音型，或者对它加以极微妙的变化，使人想起他的固定音型在这儿具有罪人由于内疚而近于病

态的执着的象征意味。结果导致的单调是审慎的，也是事先设计的，以便产生一种催眠效果。半音的和声，常常导致折磨人的不协和音与真正的调性的朦胧，就像从“主啊，这土地生长何物”中所引的谱例 15 与显示的那样，这些半音和声是附加的意思，表达了自我折磨的变态程度：

谱例 15



有意义的是，声乐线趋向于小音程进行，这使人想起格里高利圣歌（Gregorian chant）。这四首歌曲在创意上都是非常新颖的，而且，其中两首——“主啊，这土地生长何物”与“祢身负创伤”，都代表了罪人与耶稣基督之间的对话——两首歌都是杰作。

《西班牙歌曲集》中的世俗歌曲，在各种各样情绪中——狂喜与不幸、痛苦与销魂、绝望与嘲讽，描绘了爱情。这是一组表现男女之间永恒的爱情冲突最生动优美的画图，这种爱情矛盾在南部地区表现得格外激烈。像舒曼与延森（Jensen）在他们为海塞与盖贝尔的诗歌

所作的配曲中一样，沃尔夫以吉他效果与宛如西班牙舞曲节奏的含意表现地方色彩，这也增强了歌曲的更轻松愉快的感染力；但是，这在严肃的歌曲中仿佛有些不自然与多余。西班牙歌曲中的一种新风格表现在声乐声部增加的灵活性中，有时候，在破坏了正确的演说情况下，表现在增加的节奏的辉煌与几乎像钢琴独奏一样的伴奏中❶。这好像已经成为沃尔夫对后来增加的声乐声部的主要构思。

《西班牙歌曲集》的这一部分，以舞蹈组曲“响吧，我的铃鼓”作为开头，在这首歌曲中，一个女孩由铃鼓丁丁冬冬伴奏的舞蹈中，企图表现她沉浸在爱情的悲痛中。这不是一首伟大的歌曲，但却是沃尔夫戏剧性嘲讽意识很好的例证，这表现在女孩绝望的语言与轻快舞蹈的明亮色彩所形成的鲜明对比中。这首歌曲使人回想起沃尔夫早期的海涅歌曲“他们今晚有聚会”中类似的激动人心的意境。“在我的发影下”正是一首伟大且受人欢迎的歌曲，一方面是由于它的诗歌令人愉快，更主要是因为它极恰到好处的配曲。这个女孩的爱人已经在她

---

❶ “响吧，我的铃鼓”、“绿色的阳台上”、“哦，母亲，求求他吧。”

头发飘垂的阴影中入睡，在她温柔的爱，及她问她是否可以唤醒他的做作与卖弄风情的讨好举动中入睡——尽管事实是他称她为他的折磨者，而他已在她身旁进入梦乡。音乐洋溢着温暖的情绪，并且结合了创作力与技巧的灵活而产生了充满魅力与精致的诱惑力的歌曲。沃尔夫可能以心理上过分的敏锐曲解了这首诗，实际上，诗中所包含的内容并不这么丰富，因而，在作品中间有许多明显的手法变化与力度变化。还要注意对那个女孩的愉快的乐句的处理，“Weck' ich ihn nun auf? Ach nein!”(我该唤醒他吗？啊，不！)；这个提问以上行的音程(四度音程、六度音程)结束，在下行三度音程上回答❶。那里紧跟着一组男声歌曲，这些歌曲中，那个爱人富有幽默感地，或者心酸地恸哭，由于他的恋人的反复无常与残酷。很明显，这些歌曲中最好的一首是“绿色的阳台上”。这个爱人抱怨，他的恋人站在阳台上，当他被她的眼神诱惑的时候，她却又以手势表示“不”。沃尔夫已经很难碰到比那些A大调与升c小调更恰当的

❶ 沃尔夫后来将这首歌合并到歌剧《县太爷》的第一幕中，在那一幕中，这首歌曲磨坊主人的妻子弗拉斯奎塔演唱。很遗憾，这首歌使勃拉姆斯优美的配曲黯然失色。

两个钢琴主题，它们把难以抵制的、有节奏的轻快的歌曲与无限的旋律魅力结合起来，全部情歌用超过了低音部乱弹吉他的声音在歌唱。对此增加了三次重复“nein!”的微妙处理，其中连续的配曲仿佛暗示女孩的耐力逐渐减弱，这首歌的优点是很清楚的。“乌亚娜的方法真奇特”与“尽管嘲讽爱情吧”中有重复的叠句——“Morgen”，sagt sie leise（“明天”，她喃喃低语），在开头的这句话特别富有表情——并且用的是小调。这两个特征也是其他男声歌曲的特征，如热情的“盲目却能见”这首歌中的歌词是一连串尖锐的矛盾（“Blindes Schauen，dunkle Leuchte，Ruhm voll Weh”〔盲目却能见、黑暗却闪光、光荣却含悲〕）；讽刺性的“爱人的誓言”与“心啊，不要这么快就气馁”简单地说，含有莫扎特的《女人皆如此》（Così fan tutte）中的寓意。最后一首歌曲的受人欢迎的叠句“Weil die Weiber Weiber sind”（因为女人就是女人）出现五次，其中三次是不同的配乐，以提出这一不断出现的名言来暗示那个爱人的态度变化。

在莫里克或者歌德的歌曲中间，如果人们偶然发现了可爱的“当你走向花丛”，也不必太过讶异。它没有什么西班牙色彩，而且正好相反，这是一首最感人、最

温柔的德国情歌，它的声乐旋律是舒曼式的，钢琴声部则是巴赫式的。它的中心乐思——情人的美丽超过了花园里每一朵鲜花——也是它的主调（A 大调）立刻让人想起歌德的歌曲“明年春天”。与这首西班牙歌曲相对应的一首富有幽默感的悲伤的歌曲是“失去爱的人”，这首歌表现的是一个特别羞怯的爱人，他不能了解隐藏在花园鲜花丛中的那个女孩恰如其分的优点。沃尔夫打算把第二首歌作为第一首歌的续篇，开头与调性关系（大调与关系小调）及模进顺序之间的主题相似，这几乎是很清楚的。顺便说一句，沃尔夫为他的歌剧片段《马努埃尔·贝内加斯》中的内容创作了这两首配曲。

《西班牙歌曲集》中的世俗歌曲只包括八首女声歌曲，与比它们三倍还多的男声歌曲形成对照，或许这很有意义。有几首是幽默的歌曲，诸如带有嘲讽意味的“先生，是你吗？”与“刻薄的嘴舌”中，用声乐和钢琴声部可爱地再现了邪恶的舌头喋喋不休的情状。具有严肃意义的歌曲是热烈的“叫他来见我”，沃尔夫好像把它的 b 小调调性与又苦又甜的感情联系在一起（就像在“盲目却能见”与“爱人的誓言”中一样）。代表流行情绪的是“爱情的火焰在胸中燃烧”与“令人痛苦的欢乐”两首歌曲中标记的“热情地”（Leidenschaftlich），

以莽撞的塔兰台拉舞曲风格表现的这两首歌，也像是闪耀的“谁弄疼了你的小脚?”。沃尔夫在他创作力最旺盛时期一个最杰出的例子是“不要相信爱情”，这首歌将思念与嘲讽最巧妙地融为一体。这是一首 a 小调的西西里舞曲（siciliano），尽管声乐与钢琴分别单独地进行自己的部分，然而也创造出思想完全统一的感觉。有一些迷人的特点，诸如，乐器的下行断奏八分音符，它们不断出现在叠歌的最后一行，“Wo heut' du gelacht”（今天你大笑之处）。这是另一种歌曲，它表明了与歌德歌曲集中的“回心转意的女孩”在情绪、调性、织体，甚至小小的钢琴音型与速度方面都明显地相似。假如我们不追求歌词与音乐之间的联系——这在沃尔夫的作品中极罕见——那么，歌曲“啊，在五月”一定被认为是珍品，这是由于如歌的（cantabile）声乐声部与轻快的吉他伴奏的优美形式，那“轻快的吉他伴奏”预示了意大利歌曲集中迷人的“送你一支小夜曲”。沃尔夫或许已经把这位无名氏的作品诠释成一首传统的古老的浪漫曲，并随之给它配了曲。

具有最动人、令人感伤的风格的一小组歌曲，包括了“心啊，静下来吧，一切都已过去”。它把全部内在的戏剧性浓缩成不到二十小节的歌曲；在莫里克的歌曲

集之中，它可能很恰当。沃尔夫用切分的低音音型暗示受伤的心遭到了打击，这种音型几乎贯穿整个作品。在明显地减弱了力度的歌曲当中，音乐的感情曲线是 < *ff* > ，或许伴随了太过分的高潮（钢琴声部中的 *ff*）。“有朝一日，想想我”、“我的内心深处在受苦”与“哦，藏身黑夜里的死神，来吧”以它们的感伤情绪使人想起西班牙歌曲集的宗教歌曲的那些恶贯满盈的罪人。最后两首歌表现出与那些配曲相似的特点——强烈的半音体系与模糊不清的调性。这四首歌曲中最好的一首或许是 c 小调的“哦，藏身黑夜里的死神，来吧”中，低沉的萨拉班德舞曲风格的伴奏逐渐展现——注意每一小节第二拍上再次出现的重音。这种清晰的自我折磨的情绪，在精美的爱情歌曲“用花将我覆盖”中呈现，歌曲中，为了爱情正濒临死亡的爱人，要求用花覆盖他的尸体。沃尔夫在平静而令人神往的乐声中，用悬浮在舒曼式的伴奏上方的难以处理的、又相适应的声乐线来表现这一点，舒曼式的伴奏是由作曲者的“思慕”音型控制的（谱例 9b），最著名的是在莫里克歌曲“漫游所见”中所使用的。

《西班牙歌曲集》中登峰造极之作是“走吧，爱人，现在就走！”，这首歌的内容是一个女孩在热情洋溢的黑

夜之后向她的爱人告别。与其说这是一首歌曲，不如说是一个戏剧性场景（像是沃尔夫的许多戏剧抒情的微型作品），它具有宏伟的气势与庄严崇高，及最强烈的感情。由于器乐声部在暗示微妙而又重要的情绪变化中是主要手段，并且极大地增加了声乐声部的紧迫感，这首歌以它最感人的特点，成为沃尔夫独自的“交响式”写作的例证。开头部分占主要地位的大喘息的（long-breathed）线条（谱例16），是沃尔夫的一种最美妙的声乐灵感。

谱例 16



它像歌曲的叠句一样，反复出现三次之多，但是这也可以像带有三个插段的回旋曲中的利都奈罗（ritornel-lo）一样来诠释；第二与第三个插段，这歌曲中的E大调与升F大调，它们引进了一些新材料。非常有趣的是，沃尔夫在经过句“Wenn die Sonn' am Himmel

scheinend"（当太阳在天空照耀的时候）这里使用了一个富于表现力的钢琴音型，这个音型与莫里克的歌曲“漫游所见”中的“Ach hier，wie liegt die Welt so licht”（啊这里，世界多么明亮）的主题非常接近（谱例9b）。音乐的共鸣由类似的语言形象来阐释，二者都像幸福或狂喜的音符一样暗示了“明亮”。更明显的是“走吧，爱人，现在就走！”与迷娘的“你知道那地方吗？”之间的近似，两支配曲都是同样的调性、拍号(9/8 = 3/4)，伴奏的弹性速度与交响化的形式。由于这一强有力的相似点，除了说“走吧，爱人，现在就走！”中蕴含的感情可能已无意识地使沃尔夫想起歌德的配曲中的乐句“Dahin，dahin，möcht' ich mit dir，mein Geliebter，ziehn！”中蕴含的感情之外，再推测合理的原因是没有根据的。无疑，西班牙歌曲的主题——隐密的、不正当的爱情——在梅拉妮·科赫尔特的情人沃尔夫心中，一定已经造成强烈的一击，这或许解释了音乐的特别强度。而且他很清楚自己为什么把这首歌放在他出版的《西班牙歌曲集》的最后。顺便说一句，作曲家从原来的诗中删去了一节，就像他对《意大利歌曲集》中的“祝福那幸福的母亲”增加了一节一样。

创作和/或论述的西班牙歌曲的确切数目，大家认为没有固定的数字，特别是一些目前为止本章中尚未提及的作品。人们正确地评价了一项意见，这项意见是由沃尔夫的出版商们（朔特〔Schott〕）所提出的，也就是只为他们的出版物挑选具有杰出艺术价值的歌曲，沃尔夫并没有接受这个意见。但是，这个比较而言的失败（comparative failure）应该在有关的抒情诗方面大大地受到指责，因为它（无论是总体上还是断续地）无法激发沃尔夫的想像力（“我漂洋过海”、“令人痛苦的欢乐”及“你的母亲，宝贝”等）。另一些歌曲（“哦，母亲，求求他吧”、“诅咒那引诱我爱人的女孩”）通过音乐的内在品质比通过歌唱家的选择所形成的影响要小得多，但这位歌唱家必须是具有戏剧冲击性的女高音，并有可靠的最高音区。然而，这一点也不贬低事实，除了包含极少数精心杰作以外，把《西班牙歌曲集》作为一个整体来考虑，它表现了沃尔夫在给原文配曲的倾向方面的一个重要变化，此后，在风格方面，它的充分的意义，也将在《意大利歌曲集》中发现。

凯勒歌曲与意大利歌曲集

戈特弗里德·凯勒（Gottfried Keller，1819 ~ 1890）是十九世纪瑞士最重要的作家，他著名的长篇小说《幼稚的海因里希》（Der grüne Heinrich）也是沃尔夫最喜爱的作品之一。沃尔夫打算把他的《老调子》（Alte Weisen）（1891 年出版的为凯勒的诗歌所配的六首歌曲），作为诗人七十岁生日的贺礼，但是在配曲完成之前，诗人就去世了。重要的是，对于作曲，沃尔夫体会到（违背他的期待的）困难，而困难大部分是出于他正试图创作的这些歌曲中，这些歌曲违反了他的本性，并且与他自己的发展新方向（《西班牙歌曲集》）相反。歌词再次成为灵感的泉源，并且具有明显地转回到在一些艾兴多夫的歌曲中作为例证的性格描写类型（“崇高的武士，进来吧”、“烧炭工的妻子喝醉了”）。此外，我们注意到创作力的下降。然而，在六首《老调子》中，有一首无可非议的杰作——“皎洁的月亮闪闪发光”。这首歌以它

的普遍特征使人回想起早期海涅的歌曲“月影摇曳”与后来的“月亮提出严正的控诉”的音乐。这是一首极其温柔与敏感的歌曲，运用了 A－B－A 的形式，这与诗歌的叙述发展不完全协调。“你这乳臭未干的小伙子”中和声的大胆使用特别明显，而“若我在晨露中漫步”有一种迷人的明朗与流畅；它的伴奏以不断的旋律与和声的变奏，在整首歌曲中反复演奏同样的音型。“烧炭工的妻子喝醉了”在烧炭工人喝醉酒的妻子高叫着穿过森林的生动召唤（钢琴声部）中鲜明地开始了。这首歌大概已经成为一首著名的歌曲，歌曲中，沃尔夫没有回避进一步地用乐谱来叙述她曾经一度是那一地区的美女，以及她具有多么短暂的、惊人的美。这首歌没有表达出什么深刻的含意，但却充满了嘲笑与蔑视的意味。

“我的意大利歌曲是我所有作品中最具独创性、艺术上也最完美的歌曲”，沃尔夫在 1891 年 12 月的一封信中这样写道。他的直觉是正确的。由于作品的创意、精致与清晰的美，以及技巧的精美细腻，这些配曲大多数是优秀的，为德国艺术歌曲的最高成就增添了新的宝贵财富。《意大利歌曲集》的第一部分在 1892 年问世，第二部分于 1896 年问世。伴随着他先前的伟大作品，

一种新的文学激励使沃尔夫创造出表面上的新音乐风格，因而揭示出他多才多艺的天赋的新方面。我说“表面上的”（seemingly）——因为沃尔夫实际上在一个新的领域中继续进一步变化，他在《西班牙歌曲集》中就已涉及这新的领域，并且在抒情性微型作品的创作中达到新的完美的高峰。意大利歌曲的所有诗歌作者皆不详，它们全部都是情诗，且翻译者是同一个人，这有利于形成统一与十分完整的文学风格，但又没有强有力的创作个性指引它们。结果必然是，沃尔夫这位音乐家走到了前面，不久以后，在完全尊重诗歌的条件下，他能够将他的个性渗进音乐中，这种个性渗入比起他在《西班牙歌曲集》中渗透的要更多。多半是因为它们的简洁与它们特有的韵律模式，《意大利歌曲集》已经被公然宣称是他的最佳作品，可是当我们想到莫里克与歌德的配曲中的许多杰作时，这就有点夸张了。

在这些歌曲中，我们注意到更名副其实的发声（utterance）的直接性与感情表达的直接性，在旋律与和声语汇，以及变得精炼的织体“倾向”中的一种新的明晰与简洁，在这些另一种形式的德语创作物中，所有这一切好像组成了意大利风格的范畴（见 105 页）。但是，几乎没有任何地方色彩的暗示。除了吉他或鲁特琴偶然

的提示之外（“送你一支小夜曲”），沃尔夫没有像在他的西班牙歌曲中那样勤奋地努力使歌曲充满国家和地方色彩。一些歌曲显示了一种难以理解的超然独立的风格，音乐来源于诗歌，又与诗歌完全分离（“清晨早起”、“我听说”、“哦，但愿你知道”），在这些作品中，这两者仿佛居住于不同的世界，以至拒绝合并。另一些歌曲再次在伴奏中表现为更加对位的、弦乐四重奏的写作（“什么样的歌”、“我知道你地位崇高”、“我不能再唱”，以上所有作品注明的日期都是 1896 年）。这就是沃尔夫描述的他的“绝对音乐”，由于作曲家的想像力是如此明显地由超音乐的文学刺激决定的，以便于能够非常紧张地工作，这类“绝对音乐”是一种奇特的创作。

《意大利歌曲集》包括了四十六首歌曲，它们创作于 1890 年 9 月与 1896 年 4 月之间三次狂热的创作活动时期。第一次创作爆发期是在 1890 年 9 月 25 日到 11 月 13 日，沃尔夫在这期间创作了以“有人说，你将远行”为首的七首歌。接着创作中断了整整一年之后——这一年，沃尔夫创作力衰竭，陷于绝望——紧跟着的十五首歌曲创作于 1891 年 11 月 29 日到 12 月 23 日。随后又是另一个低潮，这次时间特别长，持续了四年之久，直到

1895年，也就是《县太爷》的创作年份，而最后的二十四首歌曲则几乎是在一个月之间谱成——从1896年3月25日到4月30日。沃尔夫杰出的功绩属于这样一个事实，尽管他1896年已经创作出一些歌曲，但是，当他在他以前停止的地方再次开始创作的时候，恰恰正是以他四五年之前创作的那一半歌曲同样的风格和方式继续创作，无论是较早草拟的作品，还是后来修正的作品。无论如何，风格没有被破坏，这表明了他自我约束与控制的高度。有一点必须说明，尽管《意大利歌曲集》的第一部分(1890~1891)证实了沃尔夫几乎不间断地创作出一系列高明的歌曲，第二部分(1896)却由于沃尔夫在创作定则上失去了灵感与信心，作品到处都是缺点。

沃尔夫从保罗·海塞的诗歌集中选择了一些诗，这本诗集就是1860年出版的《意大利歌曲集》(Italienisches Liederbuch)，它是由叙事曲、哀悼歌、科西嘉与达尔马提亚的歌曲、利都奈罗与多斯加尼式（里斯佩托〔rispetti〕，意大利即兴演唱的民间诗歌）与威尼斯式的（维洛塔〔vilote〕，十六世纪一种通俗主调合唱曲）情诗组成的一本流行的意大利诗歌译本。最后两类是斯特兰博托（strambotto，十六世纪一种意大利诗歌形式）的地方变体，如果不是更早的话，这些诗歌的创作日期要回

溯到十五世纪。沃尔夫的《意大利歌曲集》，就是从里斯佩托中选了四十首诗歌，从维洛塔中挑选了五首，只有一首例外，它是威尼斯民歌。沃尔夫就是给这些诗歌配曲，形成了他的歌曲集。这些诗歌表达了性爱感情的全部，从华丽优雅的感情到冷酷无情的恋情，到悲哀与令人嘲笑的绝望。它们在一些标题下分成了几部分："Bontà e Bellezza di Donna"（女人的善与美）、"Lontananza"（失约）、"Noncuranza e Distacco"（冷淡与分离）、"Innamoramento"（陷入情网）、"Castigo"（惩罚）、"Preghiere e Rimproveri"（祈祷与斥责）、"Canti"（赞美诗）与"Serenate"（小夜曲），大约在十九世纪中期出版。由于都是通俗的诗歌，里斯佩托与维洛塔具有表达简明直接感情强烈与朴素的自发性这些明显的特点。

诗歌的典型形式是，单独的诗节（stanza）最多包括了八行诗就结束，六行的诗节很少见，偶尔会有十二或更多的诗行，例如，沃尔夫选自维洛塔的"朋友，让我们穿上僧衣"。每一行都有十或十一个音节，韵律设计为著名的"ababccdd"或"ababccaa"类型，也有少数例外，海塞在他的翻译中忠实地再现了这种韵律类型。因而沃尔夫在他的配曲中借助平衡的两小节乐句，这是

包括两行诗的一对流畅乐句。单一诗节的形式结果产生了极其简朴精炼的歌曲：四十六首歌曲中，仅有六首歌比较长，达到三页，大部分歌曲都占两页，有两首歌只有一页（“今夜我起身”与“我不能再唱”）。这些诗歌的特征是，它们喜欢用少量的变化重复同样的思想。例如“抬起你金黄色的头”。那位女主人告诉她的情人，“四件重要的事情”中没有一件比其他事更重要——所有的四件事都是对他表达同样的意思：我爱你。

Alza la bionda testa, e non dormire,
Non ti lasciar superar dallo sonno.
Quattro parole. amore, io son per dire,
Che tutte e quattro son di gran bisogno:
La prima ell'è che mi fate morire,
E la seconda, che un gran ben ti voglio:
La terza, che vi sia raccomandata;
L'ultima, che di voi so' innamorata.

Heb'auf dein blondes Haupt und schlafe nicht,
Und lass dich ja von Schlummer nicht betören,
Ich sage die vier Worte von Gewicht,
Von denen darfts du keines überhören.
Das erste: dass um dich mein Herze bricht,
Das zweite: dir nur will'ich angehören
Das dritte: dass ich dir mein Heil befehle,
Das letzte: dich allein liebt meine Seele.

那首诗中没有真正的高潮，因而沃尔夫用不变的温柔亲密情绪给它配曲。与这一同样思想的变化紧密联系的是，在反复诗行中的字的互换位置与/或轻微变化。然而，海塞却自由地处理了这一点，现在就以“因为我

爱你”的原文与他的译文作为比较：

E per amarvi voi, fresco bel viso,	Und weil ich dich geliebt, schön frisch Gesicht
Io mi ritrovo fuor del paradiso	Verschert'ich mir des Paradieses Licht
E per amarvi voi, fresca viola,	Und weil ich dich geliebt, schön Veigelein,
Del paradiso mi ritrovo fuori.	Komm'ich nun nicht ins Paradies hinein.

在一些诗句中，海塞成功地增强了喜剧性场面，例如在“我的爱人这么小”中：

E maledico le mosche ei cugini,	Verwünscht sei'n alle Fliegen, Schnacken, Mücken,
E chi s'innamorò de' piccolini.	Und wer sich, wenn er küsst, zu tief muss bücken.

在这最后两行诗的伴奏中，沃尔夫逗乐地暗示那位女主人不得不向她那微不足道的爱人屈服，而在尾声中，他也描绘了那个爱人微微低头亲吻那个女孩。在整个作品中，海塞令人赞叹地恢复了意大利诗歌的情绪与气氛，在这一过程中，他常常强化他们的感情。例如“今夜我起身”，比较一下意大利诗集中的原文与海塞译文的第三行：

E io gli dissi: cor, dove vai?	Ich frug: Herz, wohin stürmst du so mit Macht?

通过把简单的提问变为痛苦的呐喊，海塞创造了原

文所缺乏的戏剧高潮，沃尔夫又以让声乐线上升到F来准确地反映这一高潮。有意义的是，歌曲的最高音，是在伴奏中通过一个向 *f* 的渐强与“Macht”上的一个六音和弦一起来维持它。表达上的这种强化导致了感情力度的大大增强，如同在“月亮提出严正的控诉”与“祝福那幸福的母亲”（中节）中我们大量看见的一样，而且这种强化也再次表现了海塞翻译中的德语因素。在这种情况下，阅读沃尔夫在一封写给他的朋友（考夫曼）的信中所谈到关于为《意大利歌曲集》配曲的事，是很有趣的：

> 我可以向你保证，在我的最年轻的南方孩子们的小小身躯中跳动的，是一颗温暖的心，无论如何，谁也不能否认他们的日耳曼血统。是了，虽然他们晒的是“意大利”的太阳，体内跳动的却是一颗日耳曼的心。

在严肃情歌中，我们发现了典型的日耳曼感情的诚挚与深厚，这样的感情对于意大利诗歌的那些佚名作者来说，是不能理解的。就是这两个因素——他们的不为人知与作品不是伟大的诗篇——由于与他处理莫里克与

歌德的抒情诗的同样的谦卑献身及忠诚，沃尔夫好像已经从给原文配曲的需要之中获得解脱。现在，他让他的想像力在原文中任意驰骋。在有些情况下，这等于是诗歌的一般性误读，但实际上，这是对一些人物素描与情绪描写的德国艺术歌曲有意识的误读，这些歌曲是一些表现最美好的感情与最微妙的心理的歌曲。沃尔夫将感情与意义所蕴含的忧郁引进了他的音乐，那是原诗佚名作者与那些诗歌老练而文笔优雅的译者永远想不到的。(有意义的是，海塞据说并不关心沃尔夫的意大利歌曲，尽管他大大赞扬沃尔夫的另一些歌曲。)举个例子，歌曲“谁叫你来的?”就是如此。就像原文表现的那样，它全都是一种妒忌与轻蔑的表情，那是被不忠实的爱人背叛的女主人心中的感受：

Chi ti ci fa venir, chi ti chiama?
Chi ti ci fa venir mal volontieri?
Vanne pure dov'hai fissa la dama,
Vanne pure dov'hai fissi i pensieri,
Vanne pure dov'hai il pensier sicuro:
Che tu venga da me non me ne curo,
Vanne pure dov'hai fissa la dama.
Chi ti ci fa venir? Chi ti ci chiama?

Wer rief dich denn? Wer hat dich herbestellt?
Wer hiess dich kommen, wenn es dir zur Last?
Geh zu dem Liebchen, das dir mehr gefällt,
Geh dahin, wo du deine Gedanken hast.
Geh nur, wohin dein Sinnen steht und Denken,
Dass du zu mir kommst, will ich gern dir schenken.
Geh zu dem Liebchen, das dir mehr gefällt!
Wer rief dich denn? Wer hat dich herbestellt?

沃尔夫的配曲是用戏剧宣叙调的形式，一种“有伴奏的宣叙调”（recitativo accompagnato），他在其中删去了均衡的乐句结构，以便更直接地突出感情戏。而那儿也有速度改变、力度变化与声乐向低音区的突然跳跃，这些都是潜在感情中的搬弄是非的标志，这种感情仿佛给人女孩狂怒的假象。第 6 小节与第 9 小节“稍慢一点”（zurückhaltend）与第 15 小节“稍稍有点犹豫” （ein wenig zögemd），都以有关的声乐乐句轻柔地唱出来。此外，在声乐线中，“Wer liess dich kommen，*wenn* es dir Last？”（如果这对你而言是负担，谁叫你来这里?）这一句，有一个八度的意外跳跃；在“wo du die Gedanken hast”这儿，有一个增五度音程（从中央 A 音到谱表下方的降 D 音）的下行，最后在紧凑的乐句“Wer hat dich *herbestellt*？”，有一个六度音程的跳跃。这些都仿佛在暗示，沃尔夫看见那女孩愤怒的爆发背后，是渴望那个背信弃义的人回到她身边的一颗受伤的心。准确地说，尾声的最后，看来象征那女孩妒忌的怒火将再次燃烧，但是，这只不过由于女孩被感动使那种矛盾的情感更加突出。

《意大利歌曲集》中的大部分严肃歌曲都是男声唱的歌曲，他们出于对恋人的敬慕，以动人的热情倾诉他

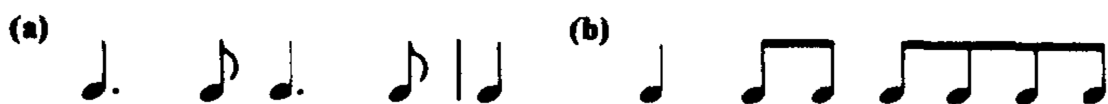
们的心声。很少有例外，沃尔夫的女人不具有那些男人的深厚情感，代替的是妒火中烧、蔑视、嘲笑，或许最好是幽默的宽恕，以及对她们的爱人的弱点的认可。然而，如果她们被热烈的爱情所支配，那就是悲哀的、不快乐的、折磨人的爱情，以致与她们的男性应该具有的狂喜、安详与满足形成强烈的对照。

沃尔夫把一首温柔亲密的歌曲“小就是美”放在出版的歌曲集的最前面，这首歌在他的作曲顺序中，按年代顺序排列应该是第十六，这是暗示他的大部分意大利歌曲是微型作品形式。可能是向娇小的女主人求爱的歌词，是为了颂扬使用这一句现代说法：“娇小就是美丽。”一些小型事物——珍珠、橄榄、玫瑰——以前奏中左手的分解十六分音符和弦与一个级进下行旋律最恰到好处地象征出来，这为整首歌曲提供了材料。在声乐声部中，这是沃尔夫精致的语言处理的典范，具有小音程的优点。对于其他歌曲而言，这首歌是不可思议的、贴切的序曲。

观察这首情诗中特别强烈地激起沃尔夫的想像力的东西，是那个女孩面部表情的形象化描述，特别是她的眼睛和头发，这在心理学上很有趣。作为这一看法的例证，有三首异常美丽的歌曲，其中前两首的内容是关于

眼睛的描绘，第三首是头发，这些仿佛已经成为沃尔夫灵感的主要泉源。在“月亮提出严正的控诉”中，声乐声部以几个优美变化的乐句，唱出了月亮对上帝的抱怨，月亮在计算它的星星时，发现了两颗遗漏的星星——它们就是那个女主人的眼睛，它们的明亮使那位爱人的眼盲了。这首歌的三分之二几乎都是小调，但是，当诗句说到“最美丽的两颗星星”时，音乐突然变为大调，为的是通过爱人被俘虏来表达一种狂喜。月亮的轨迹犹犹豫豫的运动是在伴奏中用节奏来暗示的（谱例17a)。在“每当你轻瞥我一眼”中，歌曲的极度简洁与它的美形成了反比。这种节奏渗透了整首歌曲（谱例17b)：

谱例 17



这是简明、普通的模式，但是，它却仿佛由于沃尔夫而具有一种非常特别的意义——或许是性爱的某种升华；这至少重新出现在五首以上的歌曲中，全都在意大

利歌曲集的第二部分（1896）[1]。“若你想让爱人死去”这首歌将情人的头发比作“纯金的丝线”，它产生于三个和弦的音型，不断以变化的音程与和声重复（与“致一朵圣诞玫瑰之二”相类似），当他向上浮动，为减弱了声音的声乐声部提供闪灿的，几乎要消失的背景时，它以缩减了的音符时值出现在这首歌的后半曲中。爱人的和解是“让我们现在讲和吧”与“我们沉默良久”的主题。前一首歌是心情舒畅的，充满恰当的雄辩的语句的歌曲。举个例子，看一下最后两句：

> Meinst du, dass, was so grossen Herrn gelingt,
> Ein Paar zufriedner Herzen nicht vollbringt?

沃尔夫把“Ein”放在该小节的第一拍，这种对它的轻微的强调，结果把海塞的“a pair”（一对）幸福的爱人改变为“just *one* pair”（恰好一对），这样，很微妙地增强了该乐句的语言含意。第二首歌，也是另一首极优美的歌，它以一种四小节的引子开头，这不会再碰到了。那悲哀的下行八度暗示了爱人的疏远，在“Die Engel, die herab vom Himmel fliegen”（从天堂飞临的天

---

[1] “什么样的歌”、“当你，我的爱人，升天的时候”、“为何如此愤怒，我的爱人”、“祝福那幸福的母亲”与“今夜我起身”。

使）这一句上，一个真正具有魅力的音型紧接那个下行八度的后面，它控制了歌曲的其余部分。

沃尔夫对作品最精炼的处理，人们认为是“今夜我起身”，这首歌曲中全部内在的戏剧情节只用了不超过十八小节的乐曲来表现。这是无限亲密的，几乎密闭的音乐，具有高度的和声趣味，并且伴奏展现出前面提到的弦乐四重奏织体。类似的精炼的表达是这首歌后面的十四小节的“我不能再唱”——这项材料，在那个女人唱的滑稽可笑的歌曲“不要吵了”中，被拙劣地扩展与变化着，这两首歌形成了一对（见下文）。

沃尔夫偶然也误读了诗歌中优雅的傲慢，而没有看见诗歌中根据惯例表演的爱情游戏，他几乎悲剧性地处理它。“我耗去多少时间”是这方面很有教育意义的例子。一个爱人抱怨，他为了爱一个女孩而失去了许多时间，这剥夺了他在天堂中的位置。在沃尔夫的配曲中，没有一点点微笑的暗示；相反地，它表现出极度的悲伤，那位爱人假装的伤心与绝望——歌曲是 g 小调，伴随一些不和谐音（大九度）来表现的——在悲伤的尾声中有说服力地加以总括。那首优美的“如我死去，请以鲜花覆盖”在感情上紧紧地联系到《西班牙歌曲集》中的“用花将我覆盖”，尽管这首歌音乐上的自然音阶特

征与西班牙歌曲形成鲜明的对比。高潮在 F 与降 E 音（这首曲子的最高音），“sterb' ich um *deinetwegen*”。伴奏部分，从头到尾都必须以 *pp* 弹奏。

沃尔夫把诗句都诠释得太字面化了。例如在“你是最美的”中，海塞把原作的“Lo porti il vanto del Duomo di Siena”（字面意思是：你有压倒西恩纳大教堂的优势）译为“Der Dom von Siena muss sich vor dir neigen”，意思是说爱人的美远远超过西恩纳大教堂。沃尔夫在清楚地提示，在他的想像中，他看见了那大教堂确实在那女孩前面弯腰致敬，他以这种提示方式，再配以比喻的“neigen”（本意为倾斜、垂下——译注）。但是，这只是一点天真的表示，它完全消失在那个爱人对女孩无限崇拜的音乐中。“愿造物主受祝福”是一首无懈可击的配曲，也是这本歌曲集中的一个杰作。它是沃尔夫艺术成就的另一方面的一个例子，那就是沃尔夫甚至能从平凡的诗作和音乐中提取精华——或许由于作品极其简洁，而表现出无法言喻的魅力。这首诗表达了上帝揽括一切的创造行为，接着从对他的创造力的普遍赞美到特别的细节：爱人的面孔。一个下行的宽广音程（八度、七度与五度）的动机，象征着上帝非凡的创造力，并且遍及整首歌曲。声乐乐句在静默的音调（*pp* 中突然喷发出

“美与你的面孔”时，在最后一行中（随着渐强到“他创造”），高潮形成了。注意在“*Angesicht*”上的持续高音F。“盲目者有福了”这首歌中的比喻极为夸张。那些瞎的、聋的、哑的、死亡的事物——由于他们再也不能体验爱情的痛苦而都值得赞美。在与原文的对比中，沃尔夫的配曲显示了令人赞叹的严谨。这首歌有个有趣的结构特点：它不像沃尔夫的习惯做法，一行算一个乐句地去配曲，在这里他以每四个对句算一个乐句地配曲，结果形成了声乐线的更广阔范围。伴奏是以无情与不屈不挠的四分音符节奏，好像属于西班牙歌曲的世界。

“什么样的歌”在作曲的顺序中是最后一首歌曲，而沃尔夫却把它排在已出版的《意大利歌曲集》第二部分的开头。开头第一句所提出的问题：“我到哪里才能找到与你相称的歌曲?”也由歌曲自身回答，这是表现爱人的温柔与对爱人崇拜的一个范例，它的主要动机是来自“每当你轻瞥我一眼”中的表现性爱“升华”的音型（谱例17b）。尾声再次陈述了歌曲的主部主题，仿佛是回应最后一行，“一首既无男人也无女人的歌，是至今为止所听过的最古老的歌”。几乎带有一些宗教热情的爱情歌曲是优美的“清晨早起”，歌中流畅的八分

音符伴奏，引起钟声在远处轻柔地鸣响——这可能与诗行“接着，当你走向神圣的弥撒”有联系。沃尔夫在这儿与在紧随其后的乐段的中音转换（E大调——降A大调——C大调）都是很有意义的。“*我在床上伸展疲惫的四肢*”这首诗好像在一开始就显得相当费解。一个年轻人躺在床上，那时，他突然看见了他的情人的幻影。他一跃而起，穿上衣服，带着他的鲁特琴冲到街上，唱起了小夜曲。但是，沃尔夫把完美的音乐逻辑引进了他的配曲之中，配曲是由单独的音型发展成的，它的最终形式控制了那个爱人温柔的、柔和的小夜曲，这个小夜曲继续洋溢在整个的后半首歌曲中：

谱例 18



号角音型——（曾数度出现）立刻创造出一个室外气氛。“*祝福那幸福的母亲*”，这首歌的意大利诗行既不是里斯佩托，也不是维洛塔，而是从威尼斯民歌诞生出来的两节诗。海塞对第二节诗的翻译，是他过分强调原文的倾向的一个有意义的例子，如同下面这个对比清楚地

表现出的那样：

Ammirando la veghezza
Di bellezza così rara
Ti confesso, mia cara
Mi facesti sospirar;
E nel petto mi sentii
Una fiamma si vivace
Che disturba la mia pace,
Mi fa sempre delirar.

Wenn ich aus der Ferne schmachte
Und betrachte deine Schöne,
Siehe wie ich beb'und stöhne,
Dass ich kaum es bergen kann!
Und in meiner Brust gewaltsam
Fühl'ich Flammen sich empören,
Die den Frieden mir zerstören,
Ach, der Wahnsinn fass mich an!

沃尔夫增加了第一节诗的字面上的重复（因此，这位成熟的作曲家很少运用 A－B－A 的设计），因为他明显地感觉到，他不能在这样一个扰乱了情感的音符上结束。但是，平静的、自然音阶的第一与第三节，和极度兴奋的、半音的第二节差异太大，有利于形成匀称的歌曲。

带有更明朗与幽默情绪的男声歌曲在《意大利歌曲集》中比较稀罕。“你真高傲，美丽的女孩”就属于这一类歌曲，这首歌是表现向一个美丽的女孩献殷勤，那女孩傲慢的、目中无人的表情在伴奏中用辉煌上升的钢琴八度生动地刻画出来。这首歌全都表现对那个女孩的嘲弄与轻蔑，除了 8/9 小节中短暂的片刻，在那短暂的瞬间，心理学家沃尔夫泄露了那位爱人依然对这个女孩怀有温柔的感情。注意，在活泼的（vivace）速度中所标示的减慢（这首歌的相对应的女声歌曲是“你说我不

是公主"），抒情的乐句在"Als kostet Euch zu viel ein holder *Gruss*"（好似一句善意的祝词会耗费你太多精力）这一句的富有表情的倚音上结束。构思上相似的歌曲是"让她走好了"，歌曲中，想像中被拒绝的爱人把他恶毒的语话吐到女孩身上，那女孩就像"我在潘那有一个爱人"中她的孪生姐妹一样，轻佻到无可救药的程度。这首歌毫无希望地开始了，但是在后半曲的精神与力度上都有收获，在这首歌中，那个易变的人，很奇怪与意大利中部的亚诺河形成对照，春天，亚诺河有许多支流（这相等于许多仰慕者），夏天却一个也没有。有一首歌完全独特地自成一类，这就是那首重要的"朋友，让我们穿上僧衣"，这是为威尼斯的维洛塔的配曲，即使描述的特殊情况可能已经超过了薄伽丘（Boccaccio）的《十日谈》（Decamerone）中描述的。好色的僧侣，要听取病床上的少女的"忏悔"。他以伪善的哀诉与甜言蜜语向那女孩的母亲提出请求，那位母亲一时没找到托词，这些谎言与这个骗子后来关闭门窗的提议，都是为了他的"神圣的"行为不受打扰——所有这一切都用音乐描绘出来，形成怪异的效果。这首歌的主要动机，在施特劳斯的《蒂尔恶作剧》（Till Eulenspiegel）中也曾有所表现：

谱例 19

"朋友，让我们穿上僧衣"这首歌曲是对歌唱家在刻画人物性格时是否能从容地处理各种音色的考验。《意大利歌曲集》中有几首歌曲人们认为几乎完全失败。其中之一是"哦，但愿你知道"，这首歌中，源于诗歌的幽默，音乐的超然独立是如此伟大，以至于二者好像达到了两个完全不同的程度。伴奏是以一首三声部巴赫"创意曲"的风格，在这上面叠加了一个平凡的声乐声部。

《意大利歌曲集》中的大约一半歌曲是为女声写的，像已经表明的那样，其中仅有少数几首歌在感情的极度平静与深刻方面，可以与最好的男声歌曲比较。无论如何，我们必须防止把这种情况归于沃尔夫对诗歌的谨慎挑选；这种倾向确实有点儿显示出里斯佩托与维洛塔性质。这样一首极其感人的女声歌曲是"有人说，你将远行"，它是向即将启程的爱人动人的告别。它以 e 小调开始，在伴奏中，实际上在每一个小节的第一拍上，有强烈感觉到的不协调音（二度）。另外，沃尔夫引进了

他的“分离”或者“孤独”主题——右手弹奏跳动的和弦，左手则是一个下行的单独线条。

谱例 20



这些手法的结合，创造出了分别时的悲伤气氛。但是，像在“谁叫你来的?”中一样，沃尔夫更深刻地探索到女孩的内心世界，并且描绘了她的内心希望，她希望爱人从遥远的旅途回到她身边，一切都很恰当：此后表现出的速度与力度变化，特别是由悲伤的 e 小调到满怀信心的 D 大调的转调。更加风格化的作品，是 g 小调的“我的爱人在月光下歌唱”，这首歌同时描绘了两个相爱的人：青年是用钢琴来表现的，在舞曲般的小夜曲中，伴随吉他效果与萨拉班德舞曲般的重音法，在低音部，几乎每一小节的第二拍上完成对青年的刻画；女孩，则在简洁而富有表情的声乐声部中表现，她唱出极度的悲伤——“泣血”已使她失明。（从文字中，人们设想，她母亲是她去约会那个唱小夜曲的青年的巨大障

碍。）声乐与钢琴各自完全独立地变化，然而也像是在优秀的对位法中两者融为一体。这一富有表现力的双人肖像的刻画，让人回想到沃尔夫为艾兴多夫的诗歌所作的配曲“小夜曲”中所取得的类似的成就。无论如何，这首歌曲因这种风格，看来像是属于《西班牙歌曲集》中的歌——注意它的舞曲特点，钢琴声部中第10小节中的花唱的（melismatic）三连音、第11小节的花体句（flourish），以及第25小节的增二度，所有这一切，都有点使人联想到西班牙的吉普赛音乐。在“为何如此愤怒，我的爱人”中，开头的四个字好像已经决定了这首歌的充沛有力的主要音型的节奏形式。这首诗叙述了一个女孩的事情，她看见爱人在发怒，她向他表明自己毫无过错，是清白无辜的（这显然不可靠），她还竭力请求他用匕首刺穿她的心，如此来杀死她。这首歌具有高度的激情，也有近于悲剧的死亡的威胁，就像尾声以它的不吉祥的上行冲击，与c小调暗示的结尾。

有少数女声歌曲，它们与相应的男声歌曲一样，以同样的语汇表现崇拜与热爱。第一首是“抬起你金黄色的头”，它以温柔流畅的12/8拍的摇篮曲风格，成为一首极其优美的歌曲。这里有一个独特的特征，是伴奏的上行的八度旋律，它在声乐乐句的结尾或者在它的持续

音上进入，通过这些，沃尔夫成功地达到了声乐线的神奇的自然延续[1]。有一个例外（第11与13小节），力度等级从不超越 *p* 之上，歌曲的感情精华被提取出来，集中表现为尾声最温柔的部分。在“当你，我的爱人，升天的时候”中，一个不幸的情人有一个幻想，她会在天堂与她的爱人相遇，那时候，上帝将会把“我们两颗相爱的心合在一起”。她的不断增长的狂喜变成声乐与钢琴的关系，而这首歌在结束前不久达到其高潮，此处的钢琴声部具有管弦乐般的特性：

谱例 21

im Pa-ra-dies, um-glänzt von Him-mels flam-men.

f (in octaves)

ff

---

[1] 在意大利诗歌原作中，说话者是女人；而在海塞的译文中，没有指明这一点，因此，这首歌也可以由男声演唱。

沃尔夫为了取得好效果而使用了“升华”音型（谱例 17b），但是，声乐与钢琴（伴随以震音结束的尾声）两者中的情感的歌剧性上升（operatic upsurge），使这首歌比起与它相对应的那首较好的男声歌曲“每当你轻瞥我一眼”更不太能激发人的兴趣。要不是由于舒伯特精美的“绿色”（Die grüne Farbe），我们将会比现在更常在音乐厅里欣赏到这首“上天赐福予绿”，因为这首歌渗透了温暖的、内心舒适的平静与满足。在沃尔夫的歌曲中，几乎独一无二的一首歌是“哦，愿你的房子如玻璃般透明”，这是因为它的半透明与无重量。由于那简朴但引人注目的伴奏音型（谱例 22），一种灵感显然来到沃尔夫的脑中，它产生于诗歌第一行，“如玻璃般透明”（不是最后一行所提到的滴滴答答的雨声），这句诗实际上唤起了阳光反射下玻璃的闪烁与光辉。

谱例 22



那种旋律趣味，它与动机的趣味截然不同，完全存在于声乐声部美妙清晰的线条中。然而，如同魔法一

般，声乐与钢琴融为一体。只有那首莫里克歌曲“水草根-女妖”以它不可思议的轻巧，方与这首歌不相上下。

十分有趣的是，沃尔夫保留了大部分幽默或者滑稽可笑的女声歌曲。在优美的“这样不行，年轻的先生”中，伴随这三个字产生的主要动机的节奏方式，确实有模拟的哈哈大笑声。但是，在这个平凡的女主人身上，也有不幸的暗示，她责备她的爱人在假日里去找比她更好的女孩。这首轻松愉快的歌曲中（特别是在最后一行）的几次“ritardandi”（渐慢）是具有启发性的，而愉快的尾声却掩饰了女孩感情中的这股潜流。明显的怨恨是“你想以柔丝系我”的基调，沃尔夫以伴奏开头的微弱的旋律线，主动地刻画出了这个形象；这个女孩以她的魅力迷住了其他人，不久之后，歌曲就以一些追逐的音型暗示了这一点。歌曲最吸引人之处是最后一行的配曲，这配曲证明了她为爱情假装神魂颠倒，紧跟着发出邪恶的大笑——“我恋爱了，但不是和你！”

谱例 23

rit. pp (lachend)

ich bin ver liebt,—— doch e - ben nicht in dich.

至于《意大利歌曲集》中的另一些幽默歌曲，沃尔夫在这儿以歌剧性场景的生动语汇，领会了歌词的情景。

“我的思慕由来已久”的意大利原作中有一处枯燥乏味的地方，在海塞的更为感伤的翻译中，失去了对它的嘲弄优势。因而，沃尔夫以沉思的情绪开始，在由一个增二度来刻画特征的伴奏音型上方的声乐声部，必须在极慢的速度中“gefühlvoll”（充满情感的）唱出。在年轻的爱人出现的时候，速度倍增（那个动机原来的八分音符现在变成十六分音符），年轻的爱人（小提琴手）现在胆怯地、犹豫不决地演奏一连串悲叹的倚音，以一个缓慢的颤音结束了他的表演。所有这些都是好笑的，但又相当朴实。不像先前的那首“我的爱人这么小”，它不是讽刺性的作品，而是对一个小爱人的充满深情的描述；因此，沃尔夫在钢琴声部使用了一个强有力的倚音音型，这几乎与舒伯特在“秘密”中使用的完全一样。这首歌可笑的结尾已遭到评论。或许这首歌表现的是同一个爱人，这个爱人也是“你们这些年轻人”中的主角，这是一首生气勃勃的进行曲，它完全用鼓轻叩，并在结尾吹号来突出军队的气氛。“有人告诉我”是一首壮丽辉煌的歌曲，也是一首证明了沃尔夫未借助他的

中音调性转换使情绪活跃起来的歌曲。那个女孩的感情从倔强的违抗发展到温和与爱，最终发展为对她爱人的激情，而他的家庭并不同意。她起初要求他待在远离她的地方，然后叫他常常秘密地拜访她，最后要求他每天都来，沃尔夫通过将高音 E 持续整整两个小节来强调“*alle* Tage”（每天）。此外，“违抗”音型以巧妙的方式不断变化，以完全适应那个女孩的情感变化。在某种不同的意义上，令人神往的歌曲应该是“送你一支小夜曲”（《意大利歌曲集》第一部分最后一首歌）。它描绘了一位性急又爱说大话的年轻爱人，他每天二十“五”小时地想念他的情人，我们已注意到伴奏的吉他特征，是与“抬起你金黄色的头”的吉他特征相似，那首歌中，在每一个声乐乐句之后，这种吉他特征就以清脆的旋律片段活泼地上升。“我从此不再干食”从并列的两种强烈对比的情绪引申它的主要效果。在忧郁的音调中，伴随着悲伤的倚音，一个女孩为她无人爱的命运痛苦（降 e 小调）；但是，当她想到或许有人已经向她表达了一点感情——或许是一个像她那样的年龄，也长得很帅的男人的时候，她沮丧的情绪立刻又变了，但事实告诉她，那只是一个十四岁的男孩（降 E 大调）。第二段配上最迷人的行进主题的音乐，暗示了沃尔夫在想像

那个女孩在走路，到处寻找她期待的男人。“爱人邀我共餐”是这些歌曲中的一首，它的影响在于它滑稽可笑的歌词，而不是配乐，除掉结尾，在结尾那个女孩恶意地夸大了她在与爱人用餐时感觉到的不舒服：餐桌很小，面包硬得像石头，餐刀也变钝了。沃尔夫用戏剧性的恶意表现出用钝刀砍那不新鲜面包的情状。相比之下，“你说我不是公主”就显得更好。这首歌与男声歌曲“你真高傲，美丽的女孩”相对应，它以缺少变化的分节歌曲形式创作，沃尔夫在它的文字形象上的灵活设计也是最值得注意的，例如，在“und nicht in Staatskarossen”（不在豪华马车中）这一句上奏出隆隆声的钢琴音型，以及爱人骑上“Schusters Rappen”（人腿马，意指步行——译注）时的犹豫不决的乐句。“我听说”不是沃尔夫创作的那一批古典歌曲中的一首，但它却显示了沃尔夫简洁的反语嘲讽的创作意识，有点像莫里克的歌曲中的“婚礼上”一样。英俊的东尼自从感觉到爱情的极度痛苦以来，他就以坐着一口气吃七个面包的方式使自己挨饿，此后，他又吃下一条大香肠与另外七个面包使自己增强体力；除非东尼娜减轻他的痛苦，否则世上就会发生饥荒与饥饿！沃尔夫以c小调葬礼进行曲的庄重音调来开始与结束这首歌，中间部分，他通过几

次高潮使嘲弄式严肃（mockseriousness）变得活泼生动；作品最后在唱到“*Hungersnot*”（饥荒）这个地方时，要求女高音声音洪亮的顶点音降 A。在这首“我怎能快乐？”中，沃尔夫再次对歌词进行探索，描绘了一个不幸的女孩各种矛盾的情感。表面上，她双臂环抱着她的爱人，这个爱人却是如此地忽略她——大约一百年中只有这一次来到她身旁，表面上是由于两个家庭的长期不和，但是在她的心中，只感觉到对他的爱的温柔。歌曲的主要动机，跟在开头五个字的节奏后面，控制了伴奏，并且使她克制自己的各种各样的表达无效，就像在第 9～11 小节、第 13～15 小节表现的那样，结尾处它的 *ff* 形式清楚地暗示：失去了她的爱人，她就不会再有幸福。即使这首歌与其他歌曲包含了类似的心理上的细微差别，我们也可以理解沃尔夫为什么把《意大利歌曲集》看成是“我所有作品中最具创意的（original）”。

我们有必要提到沃尔夫的一对歌曲，因为它们在乐思与音乐主题方面相互联系。这两首歌曲是“我不能再唱”与“不要吵了”，它们有共同的调性（a 小调）与拍号（4/4），最重要的是它们有共同的主题。第一首歌中的小夜曲与第二首歌中的女孩看来具有很大的差别，

这差别被看成是在模仿失真中这个主题遭到扭曲。最初音值的缩减与速度的加快好像还不够，沃尔夫增加了一些邪恶的波音（mordent）、嘲弄的装饰音与颤音，此外还用嘟嘟的驴叫声来提示。这是最明确的戏剧性讽刺。“深渊啊，吞噬爱人的小屋吧”是一首被背叛的女人的歌曲，她将可怕的诅咒加诸她那个背信弃义的爱人身上。它是纯粹的“音乐话剧”（melodrama），带有钢琴声部几乎连续不断的花体句，以及主要在高音域的声乐声部。然而，在激动人心的演出中，戏剧女高音在“Tod”（死亡）处唱出响亮的高音 A 再加上钢琴演奏家有才华的弹奏，这首歌不可能不产生冲击。女声幽默歌曲中一首著名的歌是那首广泛流行的“我在潘那有一个爱人”，沃尔夫以这首歌结束了他出版的《意大利歌曲集》（在作曲顺序中，这首歌应该是《意大利歌曲集》第二部分二十四首歌曲中的第二十首）。由于色彩鲜明、节奏热烈、情绪丰富，这首有关“一个无可救药的轻浮女孩与她二十一个情人的诗歌”的配曲没有对手，除了莫扎特《唐璜》（Don Giovanni）中的“名单”咏叹调（由 Leporello 演唱）。当沃尔夫创作这首歌曲时，他确实想起了名单咏叹调，例如：在伴奏中，快速的八分音符节奏以及在“Maggione”处的下行音阶；而在声乐声部中，女

孩得意的自夸“Zehn in Castiglione”，这也模仿了名单咏叹调中“ma in Ispagna”一句中强调的延长。激动人心的尾声强烈地使人回想起肖邦的 Op. 10 中的 F 大调练习曲。这首鲜明的、华丽的歌曲和《意大利歌曲集》的其余大部分作品，显示了沃尔夫的箴言正是“言以简洁为贵”（brevity is the soul of wit）。

最后发表的歌曲

1897与1898

三首晚期为雷尼克的诗所作的配曲中，“早晨的心情”（1896）与“学徒之歌”（1888）需要特别注意，尽管这两首歌都不符合沃尔夫真正杰出歌曲的标准。最初，作曲家在给第一首诗配曲期间，经历了巨大的困难，用雷尼克的“晨曲”（Morgenlied）题名，这是很有趣的。沃尔夫感觉到这首诗不适宜谱成“歌曲”，直到再次给它题名为“早晨的心情”时，他的笔才流畅起来。看来是，他认为那首诗的现有语言，比起他心中奉为神圣的那种情绪，更缺少激动人心的力量——实际上这是常情。（我们在前面的《西班牙歌曲集》与《意大利歌曲集》中已注意到了这一点。）这首歌实际上是一幅情绪图画（mood-picture），它反映了由深夜的黑暗到沐浴在灿烂阳光中的黎明的召唤所唤醒的感觉，它结束在一个最高潮的克拉里昂小号（clarion）召唤声中，“Herr，lass uns kämpfen，lass uns siegen!”（上帝呀，让

我们战斗，让我们胜利！)。随同沃尔夫渗进这个乐句的热情，认为是从他为“*sie*gen”这个字配上持续了三个半小节以上的高音升G！（顺便说一下，这就是莫里克歌曲“痊愈者寄语希望”中“Sieg”（胜利）这个字上所唱的同样音符。）在这首歌中，我们可以发现沃尔夫的中音转换，这毫不奇怪，看来有意义的是，这一和声手法是由他所掌握的。“早晨的心情”这首歌在沃尔夫最后一次公开露面时（1897年2月22日，以他歌曲的伴奏者的身份），获得了巨大的成功，使他感到无限欣喜。“学徒之歌”是在他创作力极其旺盛的那一年所作的，这首歌以变化的分节歌的形式，是一首极为动人的歌曲。它朴实的幽默是公开的、直率的，并且在第三节中触及内心深处的温柔，那是提到了师父的年轻女儿。沃尔夫显然认为那个学徒与瓦格纳《名歌手》（Meister-singer）中的David有所关联，并且在伴奏中谨慎地引用了该歌剧序曲开头的独特节奏。“宴饮歌”（1889）是一首喧闹的饮酒歌，具有炫技性的钢琴声部但如同音乐一般完全可被忽略。同样的情况也发生在海涅的诗歌配曲，“将来何处”（1888），以及“驴头之歌”（1889，选自莎士比亚《仲夏夜之梦》中Bottom的歌曲），该曲中的模拟驴叫声，远不如后来《意大利歌曲集》中的“不

要吵了”来得尖锐。然而，对于两首拜伦（Byron）的诗歌配曲（1896）全然被忽视这件事，似乎没有合理的解释，这两首歌表现出沃尔夫晚期完全成熟的特征。“失眠者的太阳”是对月亮的一段谈话（apostrophe），这被沃尔夫变为一首难以忘怀的夜曲（nocturne），有意义的是，采用了升 c 小调。遍布于伴奏的低音部的、暗示着踌躇（halting）心跳的切分节奏，首次出现在早期为施图姆（Sturm）所配的歌曲“越过黑夜”（1878）中，还出现在精巧的“心啊，静下来吧，一切都已过去”（《西班牙歌曲集》)。这首歌曲具有月夜景色的冰冷气氛，在它的最后乐句“hell，aber wie kalt!”（明亮，啊，但又多么寒冷!）中，如同“安眠”中的乐句一样（谱例 6)，歌曲表现了一种象征意义，沃尔夫将对立的“高与低”的音高——“hell”上的高音 E 与“kalt”上的谱表下方的升 C 音联系起来。“没人像你这样美丽”的诗句表达了一个爱人对其恋人的深切罗曼蒂克的爱慕，沃尔夫用极为精炼的音乐来加以回应，歌曲的声乐线也展示出极不平常的柔顺（pliability)，即使对沃尔夫而言。

勃拉姆斯（他厌恶的人）与沃尔夫的最后歌曲创作之间，有着惊人的相似之处。勃拉姆斯在他生命行将结

束之际，创作了《四首严肃的歌曲》（Vier ernste Gesänge），而沃尔夫则以他为米开朗基罗（Michelangelo）的诗歌所作的极为严肃的三首歌曲（1897）终止了他的创作生涯。沃尔夫《米开朗基罗歌曲》的第二首与勃拉姆斯《四首严肃的歌曲》的第一首，表达了同样的思想感情[1]。两组歌曲都是为男低音（或低的男中音）所作，这是最能配合他们特质的声音类型。“很自然地，雕塑家一定唱男低音”，沃尔夫曾对艾德蒙·海尔默（Edmund Hellmer）说过。尽管米开朗基罗的十四行诗（sonnet）使沃尔夫面临新的诗歌类型（用的是华尔特·罗伯特-托尔诺夫〔Walter Robert-Tornow〕翻译的诗歌），这并不能导致新的音乐风格（这也可能与六个月之后他精神病突然发作有关），却回复到《莫里克歌曲》中精巧的半音风格，诸如“痊愈者寄语希望”与“致一朵圣诞玫瑰之一”。

在“我常想起”中，米开朗基罗反映出与他过去的对比：过去，他是一位无名艺术家，现在，他举世闻名。这个二分法清楚地反映在沃尔夫的配曲中。这首歌

[1] 沃尔夫曾经写了第四首配曲：“尘世与天堂的爱情”（Irdische und himmlische Liebe），但因他不满意而被销毁。

以g小调在一种退缩的（withdrawn）、内省的情绪中开始，大调部分又紧随其后，其中歌词“genannt in Lob und Tadel……”（我的名字是被人们颂扬还是谴责……）被配以优美的弧形声乐旋律。这首动人歌曲的仅有缺点是紧接着的“白色的”C大调的小号号角花彩（fanfare），与最后的震音。最杰出的一首配曲，毫无疑问是“*万物终将消失*”，沃尔夫起初想称它为“Vanitas vanitarum”。米开朗基罗使我们面对死亡与体腐化的恐怖想像，倾听沃尔夫的配曲，织体不但稀疏而且如骸骨般（skeletal），使我们想起他说的关于“痛苦的、无情的真实——达到残酷程度的真实”，这是他艺术的最高准则。有意义的是，升c小调是这首歌的调性，它以非凡的客观，并且几乎没有一个多余的音符来表达。开头的两行中，柔和的声乐旋律下行了一个十度（从中央A音到低音谱表下方的升F音），并且在“A*l*les”（万物）处，声乐的E音和伴奏的升E音之间产生了一个刺耳的撞击声，这是由我们如今称之为“线性的”（linear）对位法所引起的。除掉E大调乐句“Menschen waren wir ja auch”（我们也曾活过）发出的瞬间亮光以外，一直是那种沉重的、晦涩的情绪。也就是说，无论如何——就像已经说过的那样——这首歌因为太恐怖而不被人喜

爱，这个美学上的谬误是由于将“以真实为基础的想像力的游戏”（这是艺术的工作）与“真实”相混淆。米开朗基罗的最后一首诗是爱情诗“我的灵魂是否能感到”，沃尔夫的配曲是以 e 小调、压抑沮丧的情绪开始，但当它展开时，作曲者以 E 大调引进了他的“爱情”动机（谱例 7）；压抑的情绪逐渐变得高昂起来。最后，在紧张的半音写作之后，音乐突然上升进入解放的自然音阶高潮，“Darin sind，Herrin，deine Augen schuld”（这是你罪恶的眼睛，小姐）——这是沃尔夫最后一次描述女人眼睛的形象，具有灵感的力量（inspirational power）。

1897 年 3 月，沃尔夫完成了米开朗基罗诗歌的配曲。那一年还没过完，他的精神状态就慢慢地陷入了黑暗之中。

沃尔夫歌曲索引

中 文	德 文
未出版歌曲❶	
春之问候	Frühlingsgrüsse
红唇少女	Mädchen mit dem roten Mündchen
井边的孩子	Das Kind am Brunnen
男孩之死	Knabentod
我们今晚有聚会	Sie haben heut Abend Gesellschaft
越过黑夜	über Nacht
我身处恶梦中	Ich stand in dunkeln Träumen
喧闹和咆哮	Das ist ein Brausen und Heulen
我梦见一位公主	Mir träumte von einem königskind
吾爱	Mein Liebchen
蓝衣轻骑兵吹响号角	Es blasen die blauen Husaren
圣母像前的格丽卿	Gretchen vor dem Andachtsbild der Mater Dolorosa
张着黑色的帆	Mit schwarzen Segeln
深秋的雾	Spätherbstnebel
暮秋	Herbstentschluss
不问	Frage nicht
秋	Herbst
月影摇曳	Wie des Mondes Abbild zittert
夜晚的问候	Nachtgruss
有金色小脚的星星	Sterne mit den goldnen Füsschen
归来	Rückkehr
春铃	Frühlingsglocken
亲爱的，你在哪里？	Liebchen, wo bist du?
小东西	Die Kleine

❶ 共103首，此索引只列出在本书中出现者。

六首女声歌曲	**Sechs Lieder für eine Frauenstimme**
晨露	Morgentau
小鸟	Das Vöglein
纺织女	die Spinnerin
夏日摇篮曲	Wiegenlied im sommer
冬日摇篮曲	Wiegenlied im Winter
捕鼠咒语	Mausfallensprüchlein
谢佛、莫里克、歌德、克尔纳的六首诗	**Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner**
华特堡守卫歌	Wächterlied auf der Wartburg
加冕典礼中的国王	Der König bei der krönung
比特罗夫	Biterolf
谨记在心	Beherzigung
流浪者夜歌	Wanderers Nachtlied
安眠	Zur Ruh, zur Ruh!
莫里克诗篇	**Gedichte von Eduard Mörike**
痊愈者寄语希望	Der Genesene an die Goffnung
少年和蜜蜂	Der Knabe und das Immlein
黎明前一刻	Ein Stündlein wohl vor Tag
猎人之歌	Jägerlied
小鼓手	Der Tambour
春来了	Er ist's
被遗弃的少女	Das verlassene Mägdlein
邂逅	Begegnung
无餍的爱	Nimmersatte Liebe
健行	Fussreise
寄语风神琴	An eine Äolsharfe
遁世	Verborgenheit
春天	Im Frühling
阿格娜丝	Agnes
漫游所见	Auf einer Wanderung
精灵之歌	Elfenlied
园丁	Der Gärtner

四月的黄蝴蝶	Zitronenfalter im April
午夜时刻	Um Mitternacht
致一朵圣诞玫瑰之一	Auf eine Christblume Ⅰ
致一朵圣诞玫瑰之二	Auf eine Christblume Ⅱ
叹息	Seufzer
一幅古画	Auf ein altes Bild
清晨	In der Frühe
安睡的小耶稣	Schlafendes Jesuskind
圣周	Karwoche
新年颂	Zum neuen Jahre
祈祷	Gebet
睡眠颂赞	An den Schlaf
复苏的爱	Neue Liebe
何处寻得慰藉?	Wo find'ich Trost?
给至爱	An die Geliebte
蓓瑞格丽娜之一	Peregrina Ⅰ
蓓瑞格丽娜之二	Peregrina Ⅱ
问与答	Frage und Antwort
珍重再见	Lebe wohl
乡愁	Heimweh
风之歌	Lied vom Winde
想想啊，我的灵魂!	Denk es, o Seele!
猎人	Der Jäger
老妇的忠告	Rat einer Alten
一个少女的第一首情歌	Erstes Liebeslied eines Mädchens
恋人之歌	Lied eines Verliebten
火焰骑士	Der Feuerreiter
水草根女妖	Nixe Binsefuss
维拉之歌	Gesang Weylas
鬼湖幽灵	Die Geister am Mummelsee
送子鸟报信	Storchenbotschaft
警告	Zur Warnung
捎信	Auftrag
婚礼上	Bei einer Trauung
自白	Selbstgeständnis
告别	Abschied

艾兴多夫诗篇	**Gedichte von Joseph v. Eichendorff**
朋友	Der Freund
游唱乐人	Der Musikant
沉默的爱	Verschwiegene Liebe
小夜曲	Das Ständchen
士兵之一	Der Soldat Ⅰ
士兵之二	Der Soldat Ⅱ
吉普赛女郎	Die Zigeunerin
夜的魔力	Nachtzauber
江湖好汉	Der Schreckenberger
幸运骑士	Der Glüchsritter
我的志愿	Lieber alles
乡愁	Heimweh
学者	Der Scholar
绝望的情人	Der verzweifelte Liebhaber
意外	Unfall
爱情的幸福	Liebesglück
水手的告别	Seemanns Abschied
期待	Erwartung
夜	Die Nacht
林中少女	Waldmädchen
歌德诗篇	**Gedichte von J. W. v. Goethe**
竖琴手之一（拥抱孤独的人）	Harfenspieler Ⅰ (Wer sich der Einsamkeit ergibt)
竖琴手之二（我悄悄来到门前）	Harfenspieler Ⅱ (An die Türen will ich schleichen)
竖琴手之三（谁未曾带泪而食）	Harfenspieler Ⅲ (Wer nie sein Brot mit Tränen ass)
讽刺歌	Spottlied
迷娘之一（不要叫我言语）	Mignon Ⅰ (Heiss mich nicht reden)
迷娘之二（只有知道渴望的人）	Mignon Ⅱ (Nur wer die Sehnsucht kennt)
迷娘之三（让我如天使一般）	Mignon Ⅲ (So lasst mich scheinen)

费莉妮 Philine
迷娘之四(你知道那地方吗?) Mignon IV (Kennst du das Land?)
歌者 Der Sänger
捕鼠者 Der Rattenfänger
骑士库尔特迎亲 Ritter Kurts Brautfahrt
好先生和好太太 Gutmann und Gutweib
科普提歌谣之一 Cophtisches Lied Ⅰ
科普提歌谣之二 Cophtisches Lied Ⅱ
轻佻又快乐之一 Frech und froh Ⅰ
轻佻又快乐之二 Frech und froh Ⅱ
谨记在心 Beherzigung
主显节 Epiphanias
圣内波穆克节前夕 St Nepomuks Vorabend
天才的行动 Genialisch Treiben
牧羊人 Der Schäfer
新生的阿玛迪斯 Der neue Amadis
花之问候 Blumengruss
天作之合 Gleich und Gleich
无情的女孩 Die Spröde
回心转意的女孩 Die Bekehrte
明年春天 Frühling übers Jahr
诗人安拿克里昂之墓 Anakreons Grab
贱民的感谢 Dank des Paria
帝王祈祷词 Königlich Gebet
宇宙的奇迹 Phänomen
创造与生机 Erschaffen und Beleben
可兰经是否永远长在? Ob der Koran von Ewigkeit sei?
不醉不归! Trunken müssen wir alle sein!
只要人们清醒 Solang man nüchtern ist
因为酒醉 Sie haben wegen der Trunkenheit
在小酒店中 Was in der Schenke waren heute
不顺手牵羊 Nicht Gelegenheit macht Diebe
最大的幸福 Hochbeglückt
当我乘船驶向尤弗拉特 Als ich auf dem Euphrat schiffte
我已准备去阐释这个梦想 Dies zu deuten bin erbötig

我是否曾认真考虑	Hätt' ich irgend wohl Bedenken
来吧，亲爱的！	Komm, Liebchen, komm!
我怎能不难过	Wie sollt' ich heiter bleiben
每当我想起你	Wenn ich dein gedenke
发啊，把我圈住	Locken, haltet mich gefangen
我永远不要失去你	Nimmer will ich dich verlieren
普罗米修斯	Prometheus
佳尼美德	Ganymed
人类的渺小	Grenzen der Menschheit

西班牙歌曲集 **Spanisches Liederbuch**

A. 宗教歌曲 **A. Geistliche Lieder**

现在我是你的了	Nun bin ich dein
生育我主的圣母	Die du Gott gebarst, du Reine
走吧，玛丽亚	Nun wandre, Maria
你们飘动着	Die ihr schwebet
孩子，带我前往伯利恒	Führ mich, Kind, nach Bethlehem
啊，这男孩的眼睛	Ach, des Knaben Augen
我疲困沉重的来到	Mühvoll komm'ich und beladen
啊，灵魂沉睡已久	Ach, wie lang die Seele schlummert
主啊，这土地生长何物	Herr, was trägt der Boden hier
你身负创伤	Wunden trägst du

B. 世俗歌曲 **B. Weltliche Lieder**

响吧，我的铃鼓	Klinge, klinge, mein pandero
在我的发影下	In dem Schatten meiner Locken
乌亚娜的方法真奇特	Seltsam ist Juanas Weise
尽管嘲讽爱情吧	Treibe nur mit Lieben Spott
绿色的阳台上	Auf dem grünen Balkon
当你走向花丛	Wenn du zu den Blumen gehst
失去爱的人	Wer sein holdes Lieb verloren
我漂洋过海	Ich fuhr über Meer
盲目却能见	Blindes Schauen
爱人的誓言	Eide, so die Liebe schwur
心啊，不要这么快就气馁	Herz, verzage nicht geschwind
先生，是你吗？	Sagt, seid ihr es, feiner Herr

刻薄的嘴舌	Mögen alle bösen Zungen
请别低头饮泣	Köpfchen，Köpfchen，nicht gewimmert
叫他来见我	Sagt ihm，dass er zu mir komme
哦，母亲，求求他吧	Bitt ihm，o Mutter
爱情的火焰在胸中燃烧	Liebe mir im Busen Zündet
令人痛苦的欢乐	Schmerzliche Wonnen
不要相信爱情	Trau nicht der Liebe
啊，在五月	Ach，im Maien war's
心啊,静下来吧,一切都已过去	Alle gingen，Herz，zur Ruh
有朝一日，想想我	Dereinst，dereinst，Gedanke mein
我的内心深处在受苦	Tief im Herzen trag'ich Pein
哦，藏身黑夜里的死神，来吧	Komm，o Tod，von Nacht umgeben
就算是阴沉的目光	Ob auch finstre Blicke glitten
用花将我覆盖	Bedeckt mich mit Blumen
是否你已入睡，我的女孩	Und schläfst du，mein Mädchen
开拔的号声响	Sie blasen zum Abmarsch
眼睛啊，不要流泪	Weint nicht，ihr Äuglein
谁弄疼了你的小脚?	Wer tat deinem Füsslein weh?
你的母亲，宝贝	Deine Mutter，süsses Kind
因为只有悲伤和激情	Da nur Leid und Leidenschaft
诅咒那引诱我爱人的女孩	Wehe der，die mir verstrickte
走吧，爱人，现在就走！	Geh，Geliebter，geh jetzt!

老调子：凯勒的六首诗 / Alte Weisen: sechs Gedichte von Keller

崇高的武士，进来吧	Tretet ein，hoher Krieger
我的爱人歌唱如云雀	Singt mein Schatz wie ein Fink
你这乳臭未干的小伙子	Du milchjunger Knabe
若我在晨露中漫步	Wandl'ich in dem Morgentau
烧炭工的妻子喝醉了	Das Köhlerweib ist trunken
皎洁的月亮闪闪发光	Wie glänzt der helle Mond

意大利歌曲集

小就是美
有人说，你将远行

你是最美的
愿造物主受祝福

盲目者有福了
谁叫你来的？
月亮提出严正的控诉

让我们现在讲和吧
愿你的美尽被绘下
你想以柔丝系我

我的思慕由来已久

这样不行，年轻的先生
你真高傲，美丽的女孩
朋友，让我们穿上僧衣

我的爱人这么小
你们这些年轻人
若你想让爱人死去

抬起你金黄色的头
我们沉默良久

我的爱人在月光下歌唱

有人告诉我
送你一支小夜曲
什么样的歌
我从此不再干食

Italienisches Liederbuch

Auch kleine Dinge
Mir ward gesagt, Du reisest in die Ferne
Ihr seid die Allerschönste
Gesegnet sei, durch den die Welt entstund
Selig, ihr Blinden
Wer rief dich denn?
Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben
Nun lass uns Frieden schliessen
Dass doch gemalt all deine Reize wären
Du denkst mit einem Fädchen mich zu fangen
Wie lange schon war immer mein Verlangen
Nein, junger Herr
Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind
Geselle, woll'n wir uns in Kutten hüllen
Mein Liebster ist so klein
Ihr jungen Leute
Und willst du deinen Liebsten sterben sehen
Heb auf dein blondes Haupt
Wir haben beide lange Zeit geschwiegen
Mein Liebster singt am Haus im Mondenscheine
Man sagt mir
Ein Ständchen euch zu bringen
Was für ein Lied
Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr

爱人邀我共餐	Mein Liebster hat zu Tische mich geladen
我听说	Ich liess mir sagen
我在床上伸展疲惫的四肢	Schon streckt'ich aus im Bett die müden Glieder
你说我不是公主	Du sagst mir, dass ich keine Fürstin sei
我知道你地位崇高	Wohl kenn'ich Euren Stand
让她走好了	Lass sie nur geh'n
我怎能快乐?	Wie soll ich fröhlich sein?
为何如此愤怒，我的爱人	Was soll der Zorn, mein Schatz
如我死去，请以鲜花覆盖	Sterb'ich, so hüllt in Blumen
清晨早起	Und steht Ihr früh am Morgen auf
祝福那幸福的母亲	Benedeit die sel'ge Mutter
当你，我的爱人，升天的时候	Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf
我耗去多少时间	Wie viele Zeit verlor ich
每当你轻瞥我一眼	Wenn du mich mit den Augen streifst
上天赐福予绿	Gesegnet sei das Grün
哦，愿我的房子如玻璃般透明	O wär'dein Haus durchsichtig wie ein Glas
今夜我起身	Heut Nacht erhob ich mich
我不能再唱	Nicht länger kann ich singen
不要吵了	Schweig einmal still
哦，但愿你知道	O wüsstest du
深渊啊，吞噬爱人的小屋吧	Verschling der Abgrund meines Liebsten Hütte
我在潘那有一个爱人	Ich hab'in Penna einen Liebsten

雷尼克的三首诗 / Drei Gedichte von Robert Reinick

学徒之歌	Gesellenlied
早晨的心情	Morgenstimmung
宴饮歌	Skolie

易卜生《索尔豪格的庆典》中的三首歌曲	**Drei Gesänge aus Ibsens Das Fest auf Solhaug**
马吉特之歌	Gesang Margits
古德蒙的第一首歌	Gudmunds erster Gesang
古德蒙的第二首歌	Gudmunds zweiter Gesang
海涅·莎士比亚和拜伦的四首诗	**Vier Gedichte nach Heine, Shakespeare und Lord Byron**
将来何处	wo wird einst
驴头之歌	Lied des transferierten Zettel
失眠者的太阳	Sonne der Schlummerlosen
没人像你这样美丽	Keine gleicht von allen Schönen
米开朗基罗的三首诗	**Drei Gedichte von Michelangelo**
我常想起	Wohl denk' ich oft
万物终将消失	Alles endet, was entstehet
我的灵魂是否能感到	Fühlt meine Seele